L'EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE Fl-de PAN JANVIER 1985 / N° 314

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1985	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	165 F	195 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	185 F	225 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1985)	46 F PORT INCLUS 6 F	50 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	275 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. Les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques , à **Monsieur Jean Maillard** 14, Bld Thiers 77590 Fontainebleau (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 542.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1984

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : A1064

"L'Education Musicale" et son équipe vous présentent leurs meilleurs vœux pour l'année 1985

EDITORIAL

La place réservée aux matières artistiques dans notre enseignement est minime, aussi bien dans les établissements primaires que secondaires.

Depuis de nombreuses années, des voix multiples s'élèvent pour dénoncer cette carence et chacun y va de sa solution. Le Ministère de l'Education Nationale et le Ministère de la Culture financent plusieurs types d'actions.

— Formation des Enseignants (Stages, Centres de Formateurs)
— Animation (musiciens intervenant en milieu scolaire)
— Informations.

En 1986, le nouveau C.A.P.E.S., plus équilibré, plus pédagogique (voir notre n° 313) contribuera **dit-on** à une meilleure éducation musicale au collège. Il devrait attirer davantage de candidats.

Puisque de tels efforts cherchent à améliorer "la musique à l'école", ne pourrait-on déjà prendre en considération la situation actuelle des professeurs d'éducation musicale et la valoriser. Les lettres que nous recevons expriment l'amertume :

— Cette année, des chorales ont été supprimées (par mesure administrative),
— Tel titulaire se voit contraint de compléter son service dans un autre Etablissement pour laisser place à un animateur local chargé de constituer un orchestre (Bulletin de l'A.P.E.Mu)...

Côté Conservatoires et Ecoles de Musique le climat n'est pas meilleur. A la dernière conférence de presse tenue par le Comité National de la Musique (9 Décembre) Monsieur Gévaudan Vice-Président et Directeur de la F.N.U.C.M.U., déplore, quant à lui, le manque de crédits et une diminution de la dotation prévue au budget 1985 (– 13%) pour les établissements subventionnés par l'Etat malgré quelques écoles supplémentaires récemment promues au rang d'écoles nationales et la suppression totale de celle attribuée aux écoles non contrôlées de la ceinture parisienne et dont l'enseignement est de bonne qualité.

Monsieur Gévaudan craint que "l'immense élan pris ces dernières années par les Ecoles de Musique soit brisé par un désengagement de l'Etat, des Régions ou des communes"...

Dans de telles conditions que nous réserve l'année 1985 ?

Peut-on espérer un résultat **encourageant et positif** du premier Colloque International de Pédagogie Musicale qui se tiendra à Cannes fin janvier, sur le thème : **quel enseignement musical pour demain ?**

Simone Musson

SOMMAIRE

40e Année — JANVIER — n° 314

N° Commission paritaire : 58972 — N° ISSN 0013-1415

EXAMENS et CONCOURS

Agrégation 1984

- **Dissertation sur un programme de caractère général (durée : 6 heures)**
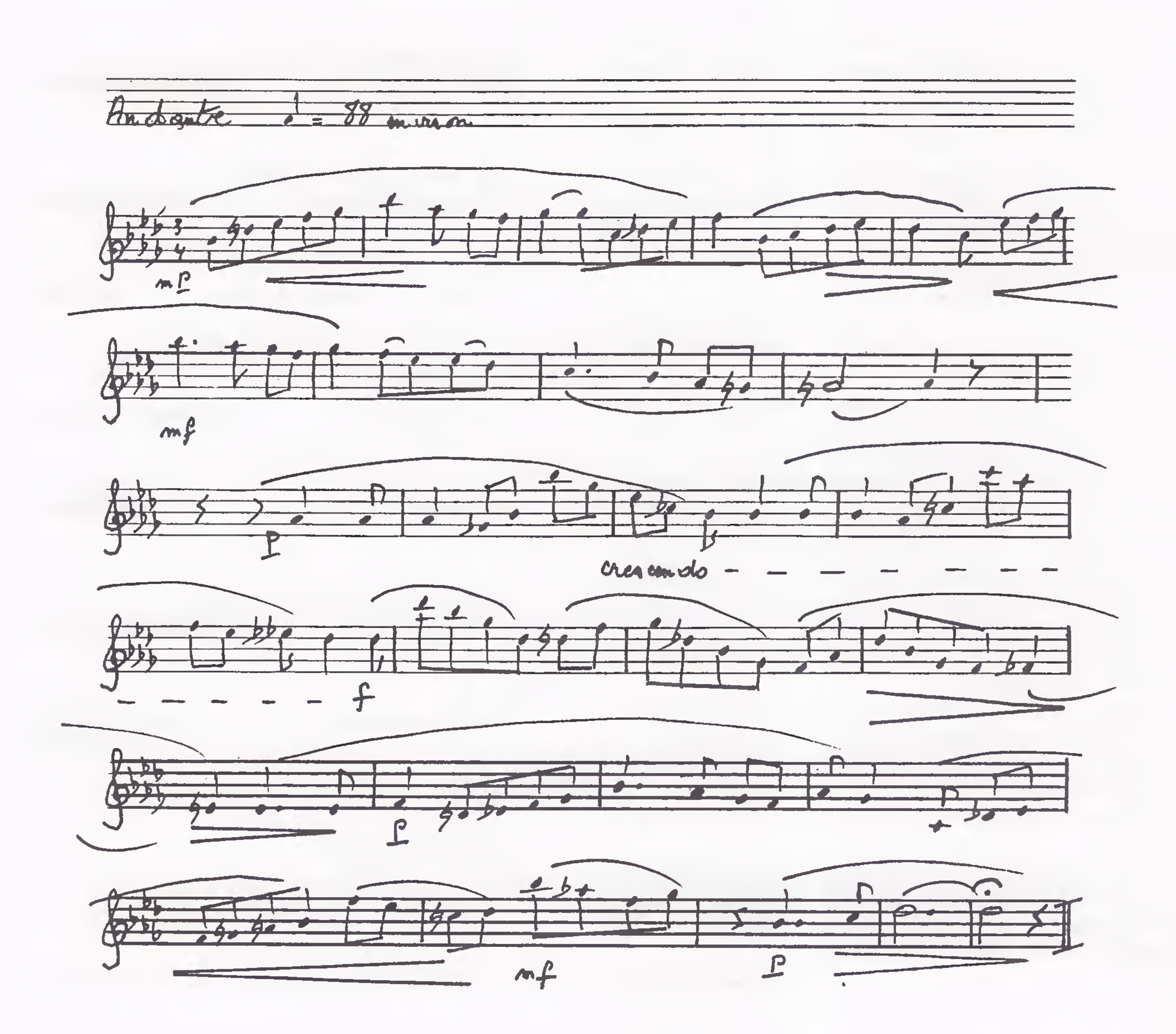
Audace novatrice et traumatisme de crise dans la culture germanique au temps de Thomas Mann et du Bauhaus.

- **Dissertation d'Histoire de la Musique (durée : 6 heures)**

De Bellini à Puccini, ou plus précisément de la *Norma* à la *Tosca,* l'opéra italien vous semble-t-il, en son langage, ses structures et ses tendances, suivre l'évolution européenne de la musique et de l'opéra à la même époque ?

- **Ecriture Musicale (durée : 7 heures)**

Harmoniser cette mélodie pour piano seul, en respectant son caractère. Rédiger ensuite, pour piano, une variation ou un court développement à partir d'un de ses fragments.



Les pièces de clavecin*
de Jean Philippe RAMEAU

par **Daniel PAQUETTE**
de l'Université LYON II

Etude des pièces du premier livre

PRELUDE

On s'émerveille trop sur la modernité de cette pièce qui serait "libérée" des barres de mesure. Il s'agit plutôt d'un archaïsme. Rameau rend hommage à la tradition des luthistes français, dont les exemples de *Préludes non mesurés* regorgent depuis la *Rhétorique des Dieux* de Denis Gaultier; avec Louis Couperin, maints clavecinistes reprennent la formule, comme d'Anglebert, Leroux ou Le Bègue. L'écriture, dans sa large assise en ronde et son égrénement arpégé crée un halo harmonique qui montre déjà l'intérêt du futur auteur du *Traité de l'Harmonie* pour le maniement d'une écriture tant verticale qu'horizontale : ce qui revient au même puisque, selon lui, "la mélodie, est issue de l'harmonie."

Certains biographes ont émis l'idée que cette pièce avait été conçue pour orgue et serait une survivance de sa production d'orgue encore... à retrouver (1). Il est certain que le début, par sa manière d'utiliser les mains et avec ses fortes pédales, révèle une destination organistique certaine.

Le *prélude* est de coupe binaire : sa première partie (pp. 1-2) de style luthé, d'une grande variété rythmique par les syncopes, retards, *suspensions* (cf. "Table des agréments") se caractérise par l'absence de barres de mesures (Berlioz retrouvera toute la souplesse de ce décloisonnement dans *Harold en Italie*).

Cette apparente improvisation, de type *arioso* comporte un ancrage unitaire sous forme d'un retour intervallique d'octaves, se distendant alternativement vers le bas puis le haut, à la neuvième (3e s.) et à la onzième (le s.) **(ex. 1 a)**. Harmoniquement, on retrouve le procédé cher à Rameau de superposition d'un accord de fonction dominante sur pédale de tonique.

Un motif secondaire de croches égales **(ex. 1 b)** passe par imitation large de l'aigu au grave (1er-2e s.), plus serrée (3e s.). Les deux premiers systèmes sont dans le ton initial de la; le troisième sur la dominante; le quatrième suit les degrés VI-V-IV-III pour amener un resserrement des éléments (p. 2 1er s.) et une péroraison "traduite" par une fusée **(ex. 1 c)** et un large accord tonal.

* Voir l'Education Musicale n° 313

La deuxième partie perd l'élasticité initiale avec le retour des barres de mesures, mais s'anime dans un 12/8 qui avec son mouvement perpétuel de groupes ternaires donne un caractère italianisant à ce volet terminal. Certains font allusion au style de Buxtehude **(ex. 2 a).**

Cette ligne mélodique ininterrompue débute à deux voix sur pédale de la, passe à trois voix avec un dialogue entre *alto* et *supérius* en mouvement contraire (2e s. 3e m.). Tandis que la voix médiane se tait, la basse s'anime (4e s. 3e m.) en reprenant le mouvement perpétuel; un élément nouveau (ex. 2 b) s'installe à l'aigu. Les éléments (2a-2b) s'inversent (4e s. 3e m.) sur des "marches" de basse; nouvelle interversion (5e s. 3e m.) qui toujours sur des marches (descendantes cette fois) amène la césure tonale du ton de Mi (p. 3, le s. 3e m.). A une suite de "rosalies" (2e s. 1e m.) de type italien, formant élément de divertissement succède (3e s. 3e m.) une progression ascendante, en échange entre les deux voix qui s'achève sur une pédale à la sous-dominante (4e s. 3e m.) Une brève *coda* reprenant *l'incipit* (ex. 2a) crée l'illusion d'une réexposition tronquée.

Ce prélude ancré dans la tradition française est un coup de maître tant par la combinaison des éléments, que dans la stricte observance du plan. Mais c'est une ouverture vers un emploi raisonné des ressources harmoniques.

ALLEMANDE

Dans la première partie on trouve les caractéristiques essentielles de la forme, mais selon son habitude, Rameau ne reprend pas les éléments du discours sans modification.

Un motif (de trois brèves, une longue) apparaît en anacrouse et ton de la mélodique : il servira de référence unitaire **(ex. 3 a)** ainsi que l'accord par étagement, souvenir du *Prélude* **(ex. 3 b)** qui figure (p. 42 : 2e s. 3 m) 3e s. 1 m; 5e s. 2 m). Une volonté harmonique ou simple rencontre amènent quelques septièmes diminuées (3e s. 1 m; 4e s. 3 m; 5e s. 3 m) des marches apparaissent (3e s. 3 m; 4e s. 1e-2e m.)

Arrivée logique sur la dominante et reprise.

Deuxième partie : départ sur **(ex. 3 a)** en chromatisme divergent; (p. 5 1er s.) l'ornementation se fait plus dense et (2e m.) le motif **(3 b)** se fait jour.

Dans le (2e s.) l'amincissement à deux voix de la polyphonie provoque une sorte de repos, propice à faire chanter les "rosalies" de la basse.

Dans le (3e s.) le retour à 3 voix s'effectue sous forme d'accords arpégés, les "rosalies" passent à l'aigu.

Dans le (4e s.) on trouve l'étagement, mais cette fois descendant (2e m.) avec échange des rythmes entre les voix (2e-3e m.). Des arpèges brisés animent la main droite en clef de fa (5e s.) où les éléments (**3 a** descendant, et **3b**) ponctuent la reprise, alors que la mesure finale montre un insolite rythme lombard.

Cette *allemande,* d'une polyphonie serrée dans une souple liberté modulante conserve une remarquable unité, mais sa coupe régulière de 14 mesures dans chaque volet ne correspond en rien au schéma habituel délimité — à postériori par les théoriciens comme Vincent d'Indy — à la carrure de 4 ou 8 mesures).

La deuxième *allemande,* avec l'indication de mesure 2, ne change pas de *tempo.* Son entrée est identique à celle de la précédente **(ex. 4 a 4 b)** ce qui crée d'emblée une parenté (p. 6, 1er s.). Mais le style en sera plus détendu avec une coupe de 14 mesures également.

Dans le (1er s.), une série de marches descendantes sur un motif **(ex. 4 c)** personnifie la pièce, s'achevant sur des bribes de gammes descendantes en réponse (2e s. 1ère m.-2e s. 3e m.) puis montantes (2e 5e m; 3e s. le m.).

La conclusion de ce volet se forme sur l'accord étagé descendant (3e s. 5e m.)

La deuxième partie commence par le **motif (4 a)**, au degré supérieur ce qui permet une entrée en si. Le motif **(4 c)** est maintenant inversé (4e s.4e m.). Un rythme pointé agrémente le cours du 5e système. Une concommitance se produit (6e s. 1-2e m.) où le *superius* est la réplique, une quarte en dessus du passage précédent (4e s. 4e et 5e m.).

La dernière mesure ne manque pas de faire référence au *prélude* avec le double étagement descendant des deux mains, mais aussi avec l'arpègement initial de la pièce. La deuxième *allemande* correspond moins au "patron"-type de cette danse dans ses figures rythmiques et sa polyphonie moindre que la première.

COURANTE

Courante : celle-ci est à 3/2 à deux volets égaux, à rythmes inégaux sur basse régulière; elle suit la coupe binaire, mais Rameau superpose (comme souvent) le principe du rondeau (les couplets sont appelés *reprises*).

Cette *courante* est de configuration verticale, dans une écriture à trois voix.

Le **refrain** (p. 7 1er s.) est en anacrouse et porte la signature de l'ouvrage avec, dès la 2e mesure, l'accord étagé **(ex. 5 a)**. La basse est souvent chromatique **(ex. 5 b)**. Dans la 4e mesure, on note la présence de deux septièmes dont la deuxième (ré sol fa si, n'est pas préparée).

Dans le 2e système, le rythme pointé passe de l'alto (1e m.) au grave (2e m.) ou à l'aigu (3e-4e m.). Ainsi Rameau néglige la règle de l'inégalité rythmique à l'aigu, si règle il y a !

Jusqu'à la fin de la première partie, le contexte est chromatique, sans moduler : coloration harmonique tout au plus. Au (3e s. 2e m.) la conclusion repose sur l'accord parfait de la dominante en arpège descendant à la basse; à l'aigu il y a arpège également, mais inversé.

La **première reprise** (3e 4e m.) est inaugurée par l'arpège montant. Dans le (4e s. 1e m.) on assite à des mouvements conjoints descendant (majorisé) puis ascendant de la basse, sur des rythmes pointés, ornés sur le 1er ou le 3e temps. Dans la deuxième reprise (5e s. 1e-2e m.) une série de "marches" provoque la formation de trois septièmes (préparées); la basse adopte le rythme pointé. Un resserrement de rythme (avec pour la première fois des croches pointées, double croche) ouvre la porte à la mesure terminale, arpégée comme il se doit !

Cette *courante* est le type même de la danse stylisée, bien éloignée désormais de la chorégraphie.

GIGUE

Gigue (p. 8). La coupe binaire et à rondeau est inégale (22-26 mesures). Elle est proche de la *forlane* par son 6/4 et ses notes pointées. Le motif principal du refrain est formé de cinq notes **(ex. 6 a).**

1er s. : les deux entrées en imitation, à l'octave sont inégalement ornées.

2e s. : la ligne supérieure est conjointe; la basse opère en arpège renversé avec écarts considérables (une quinzième dans la 2e m.). Dans la 4e m. début d'une progression harmonique qui anime le (3e s.) où, à la (4e m.) la basse se tait.

La détente se fait sur le (4e s.) qui, orné, chromatique, suit une pente doucement descendante jusqu'au (5e s. 3e m.) avec une basse arpégée suspensive à la dominante.

La reprise débute avec le motif initial **(ex. 6 a)**; l'entrée de la voix grave étant plus rapprochée cette fois; cette basse disjointe sur rythme de blanche et noire fournit une ponctuation à la voix haute, pointée et animée, qui achève sa course (p. 9 2e s. 3e m.). Sur les mêmes valeurs de basse, mais plus stagnante, se forment alors une "marche" régulière avec un *superius* plus mouvementé, scindé en deux voix (3e s. 3e m.) provoquant des retards savoureux de septièmes. Dans le (4e s. 4e m.), on voit se constituer un motif tournant **(ex. 6 b)** de trois noires qui s'élèvent au long du (5e s.) reposant sur le dessin de basse disjonctive du (1er s.).

Avec la (6e s. 4e m.) on note l'identité parfaite qui existe avec la dernière mesure du premier volet, mais cette fois dans le ton initial.

Rameau donne à cette gigue un développement et une densité insolite pour ce type de pièce.
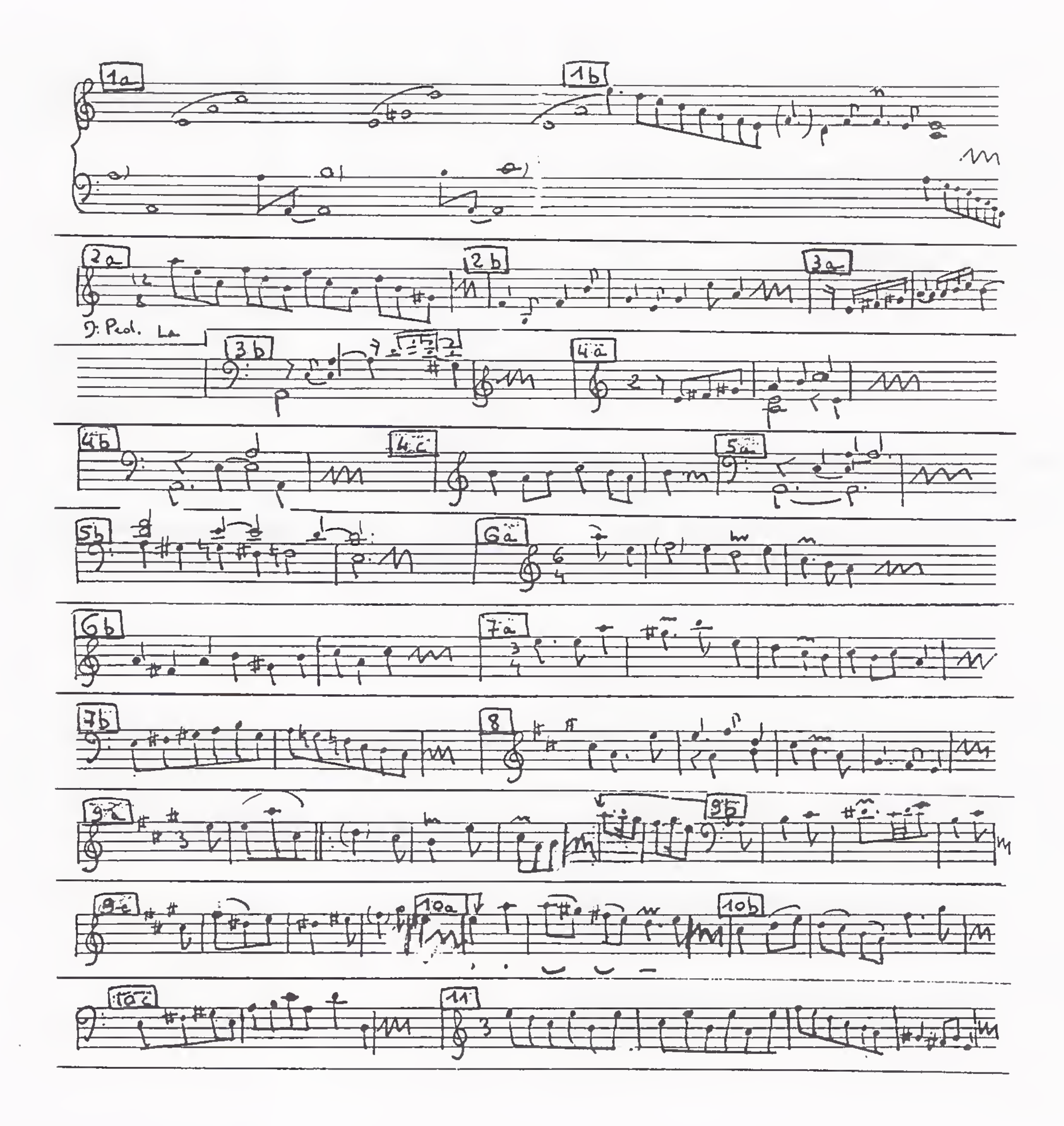
SARABANDE

Sarabande (p. 10). Pièce brève à carrure "classique" de deux fois, huit mesures. La coupe binaire est respectée. L'ornementation, la rythmique caractéristique sur le deuxième temps conservent à la danse, sa spécificité. **(ex. 7 a)**

La première phrase de quatre mesures est articulée sur un élan à la quarte (1e m.), une chute 2e m.) et une détente qui amène une reprise identique sauf pour la mesure finale (2e s. 3e m.) bâtie sur la dominante, mais sans reprise. Le ténor et la basse se répondent en syncopes et contre-temps; le discours s'achève sur la "signature" arpégée.

La deuxième phrase, à deux voix seulement, fait passer le rythme pointé à l'aigu, la basse se présentant conjointe, en croches égales **(ex. 7 b)** dans le ton de la mélodique, puis de la, naturel; ceci donne une allure moins compassée à la pièce.

Dans le (3e s. 2e m.), l'indication *petite reprise* signifie qu'il était nécessaire de recommencer les dernières mesures de la dernière reprise. La voix haute est semblable à la mesure initiale de la pièce, mais elle oblique vers la tonique, tandis que la basse continue son égrènement régulier de croches.



DEUXIEME SARABANDE : plus homophone, plus fluide, est de même carrure, mais emploie les signes de reprise. Elle sert de *second* et fait contraste par son éclatant ton de LA. **(ex. 8)**

Le 2e temps accentué infléchit le rythme en quatre endroits différents.

L'écriture est plus homophone, passant de deux à trois, voire même à quatre voix; elle reste néanmoins proche de la première période de la sarabande initiale.

VENITIENNE

Vénitienne (p. 11). Venise est alors à la mode : en témoignent la comédie-ballet de La Barre (La *Vénitienne*) ou les *Fêtes Vénitiennes* de Campra. Elle se déroule tout naturellement dans la lumière de LA, en écriture à deux voix d'allure contrapuntique.

Le plan est celui du rondeau A B A C A.

Comme la *sarabande*, la coupe est de huit mesures en deux périodes avec six mesures communes. De nombreux ornements accentuent le rythme évoquant la rame maniée par le gondolier (?)

Le thème du **refrain** (ex. 9 a) est anacrousique, puis après trois notes tournantes, il trouve dans le rythme noire-croche, le balancement, renforcé encore par une basse régulière ou à contretemps (1er s. 6e m.). Une note insolite est donnée (1er s. 8e m.) par un surprenant ré dièse (sensible passagère de la dominante) retombant lourdement sur un intervalle de septième en dessous (2e s. 1e m.)

La **première reprise** (3e s.) amorce le départ initial dans son phrasé en *legato*, la basse effectuant une entrée décalée. Des rythmes issus de la *Sicilienne* interviennent **(ex. 9 b)** (3e s. 7e m.). 2e dièse qui provient peut-être de la majorisation du ton de si auquel on aboutit (3e s. 9e m.) revient alors.

La deuxième phrase repart dans un même ton pour nous ramener à mi; dans le sixième système les notes *legato* et un savoureux retard (5e m.) donne une ambiance plus rêveuse avant le retour au refrain.

La deuxième reprise (5e s.) module encore et avec quelques mi dièse **(ex. 9 c)** nous introduit dans l'atmosphère du ton de fa dièse, dans une entrée de même type que celle de la précédente reprise. Le rythme "rame" intervient (6e s. 3e m.-5e s. 7e m.).

Cette *Vénitienne* dans sa fraicheur et son "exotisme", amène néanmoins Rameau à observer le même souci de construction que dans les pièces prétendues plus élaborées.

GAVOTTE

Gavotte (p. 12) est un rondeau en la; elle respecte dans le **refrain,** le plan habituel sur deux mesures : les "piqués" et les "liés" se succèdent avec "réception" sur le premier temps de la période initiale **(ex. 10 a)**.

Le motif du refrain est repris identique avec conclusion tonale grâce à une gamme de la basse. Celle-ci, mélodique, meuble les rythmes du *superius*, avant d'intervenir en accords "légers" de sixtes (1er s. 3e m.)

Dans la **première reprise,** le dessus est peu mobile avec un dessin proche de celui du refrain **(ex. 10 b)**, la basse utilisant le même principe de ponctuation régulière en noires. On remarque la hardiesse de l'accord — sol ré do — (4e s. 3e m.) qui, même avec le si en appogiature, donne fugitivement une impression de neuvième.

Avec la **deuxième reprise**, (5e s.), le dessin est celui du refrain, mais inversé. Des rythmes pointés, fortement ornés, colorent le morceau, d'autant plus que l'altération du sol, puis du ré, crée l'impression de MI. La basse est un *continuo* de croches énergiques **(ex. 10 c)** qui dynamise la première période, la deuxième période intervertissant ces éléments, avec un *supérius* toujours en MI, et la basse se haussant d'une octave : d'où une sorte d'exaltation propice à ramener la gaité moins débridée du refrain.

Rameau conclut par un *double*, variant rythmiquement les deux voix du refrain, avec en particulier une étonnante superposition (p. 13, 1e s. 3e m.) de rythmes lombards sur rythmes pointés, ainsi que la mise en syncope (1e s. 4e m.) de la voix moyenne.

Dans le (2e s.) la basse revient à son ambitus normal et *l'antepenultième* est fortement ornée.

MENUET

Menuet (p. 13). Ce menuet n'a pas de "second", mais répond aux critères définis antérieurement.

Dans le premier volet, le motif **(ex. 11)** est formé de groupements de croches se terminant en "battues" reposant sur des noires égales et formant une progression descendante.

La (5e m.) reprend la "tête" du dessin initial.

Le deuxième volet (4e s. 5e m.) semble être en UT, avec une entrée différée des deux voix; mais dès le (5e s. 1e m.) le dièse fait présager un emprunt à ré. La deuxième période (5e s. 4e m.) reprend le départ en imitation et s'achève incontestablement en UT : une *coda* (6e s. 3e m.) amorce d'une réexposition (?) ramène le ton de La.

Le début (6e s. 3e m.) décalque presque la phrase initiale; la fin qui aboutit en la, est proche de celle de la *gavotte*; donc, avec une dernière allusion à l'étagement descendant.

Ce menuet, vraiment bref, est nettement plus pauvre que les autres pièces dans son contenu; ce qui justifie bien qu'il ne pouvait achever le recueil et que seules des considérations typographiques ont dû jouer pour déterminer semblable fin.

CONCLUSION

Conclusion : sur le plan formel, ce livre révèle le bon écolier, voire l'autodidacte, perdu dans les monts d'Auvergne. Le plan de la *suite classique* est conservé avec application; les "pièces de genre", qui depuis longtemps existent en France dans la littérature de clavier n'ont pas de place ici, peut-être par l'éloignement de la Cour : car c'était un jeu délicat que de laisser l'imagination folâtrer, à la recherche d'un lieu charmant ou d'une personne appréciée !

Sur le fond, on est en présence déjà d'un maître du clavecin : refus de redites, adaptation des caractères de danses qui ne sont présentes que pour mieux rompre avec la carrure et le style dansant et en faire un prétexte à combinaisons mélodiques, harmoniques et rythmiques toujours renouvelées.

(A suivre)

(1) Cf. : Daniel Paquette, *J. Ph. Rameau, musicien bourguignon,...* p. 28 où toutes les hypothèses sont émises. De même pour son film pédagogique, *J. Ph. Rameau, musicien sensible et savant rigoureux* (disponible à partir de décembre 1984 par le biais des CRDP : 16 mm : cassette *vidéo*), Yves Cuenot, organiste-assistant de la Cathédrale St Bénigne de Dijon a tenté l'essai qui parait concluant pour le premier volet, moins pour le second.



Sensibilisation à la Musique par la Flûte de Pan

par **Bernard LEUTHEREAU**
Professeur en Ecole Normale d'Instituteurs

AVANT-PROPOS

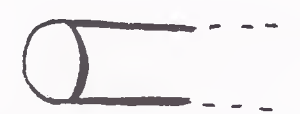
En musique, comme dans beaucoup d'autres disciplines, le concept doit être postérieur à l'expérience vécue. Rejeter ou minimiser le rôle de la sensibilisation — en tant qu'appréhension sensitive — conduit inévitablement à détourner le code de son objet. C'est pourquoi de nombreuses méthodes modernes d'éducation musicale privilégient avec bonheur la pratique vocale, la pratique instrumentale, l'audition, l'improvisation avant même de théoriser.

Le but initial que nous nous étions fixé lorsqu'on nous demanda d'animer dans un groupe scolaire des séances de fabrication d'instruments, fut de faire accéder les enfants au jeu instrumental et au plaisir musical en un minimum de temps tout en rendant nécessaire certains impératifs tels que la recherche de la justesse, de la précision rythmique, et surtout de l'ordre sonore. Le support matériel (flûte de Pan) ne représentait pour nous qu'un moyen alors qu'il était un but pour les écoliers. Réaliser d'emblée l'ensemble de l'instrument aurait satisfait pleinement les élèves, mais nous choisîmes d'étaler la construction sur l'ensemble des séances, ce qui nous permit d'alterner les phases d'exploitation avec celles de fabrication. Si l'attente primitive ne fut pleinement satisfaite, nous pûmes cependant nous servir du moteur flûte de Pan pour créer puis assouvir un besoin musical. Les élèves qui s'étaient montrés impatients au début, acceptèrent rapidement la règle du jeu et prirent plaisir à jouer de la musique ensemble; certains nous demandèrent même la notation des mélodies que nous venions de travailler.

Les raisons pour lesquelles nous choisîmes la flûte de Pan furent dictées par les possibilités mélodiques et rythmiques qu'elle offrait et par la relative facilité de sa fabrication. Les élèves auxquels nous nous adressions étaient âgés de sept à dix ans et appartenaient donc aux classes de CE 1 - CE 2 - CM 1 - CM 2. Pour des raisons d'habileté manuelle, de développement physique, moteur et intellectuel, des enfants plus jeunes auraient éprouvé des difficultés devant cette activité. Prévue sur un ensemble de huit séances d'une heure, à raison d'une séance par semaine, notre progression devait s'étaler sur l'ensemble d'un trimestre.

I - ORIGINE ET PRINCIPE DE L'INSTRUMENT

Dans la mythologie grecque, le dieu Pan (dieu des bergers) est représenté avec des cornes, une queue et des pieds de bouc, s'ébattant avec des nymphes. C'est à lui que la légende attribue l'invention de la flûte à biseau, appelée flûte de Pan. Pour comprendre le principe de l'instrument, réalisons une expérience simple : prenons une bouteille en verre et soufflons sur le bord du goulot. L'air brisé met en vibration la bouteille et produit un son. Au lieu de la bouteille, prenons maintenant un tube de bambou, après en avoir aminci le bord supérieur à la lime. Soufflons dans le tube : nous avons le principe de la flûte à biseau. Il ne reste plus qu'à adjoindre d'autres tubes, plus longs ou plus courts, qui seront ensuite assemblés. Le biseau de la flûte a donc la configuration suivante :



On retrouve la flûte de Pan un peu dans tous les pays : en Amérique du Sud (appelé **rondador** ou **siku**), en Europe (appelé **syrinx**), mais il est de forme et de taille variables. C'est surtout en Roumanie que les possibilités de l'instrument ont été exploitées au maximum : le **naï** est enseigné au Conservatoire de Bucarest.

II - MATERIEL, PREPARATION, FABRICATION

A - Matériel

- Tube électrique P.V.C.
  Ø intérieur : 13 mm
  Ø extérieur : 15 mm.
  (Longueur nécessaire par flûte : 1,20 m)
- 1 crayon à papier, 1 règle graduée (double-décimètre).
- 1 boîte de coupe (boîte à onglet).
- 1 demi-lame de scie protégée à l'adhésif.
- 8 bouchons côniques.
  Longueur du bouchon : 2,5 cm
  Ø à une extrémité : 1,2 cm
  Ø à l'autre extrémité : 1,5 cm.

- Papier de verre de grain moyen.
- Ruban adhésif. Largeur : 5 cm.

Une adresse pour se procurer les bouchons :
"Au Chêne Liège" - 74 bd Montparnasse, 75014 Paris (Métro Montparnasse) - Tél. : 322.02.15.

Longeur de coupe des tubes :

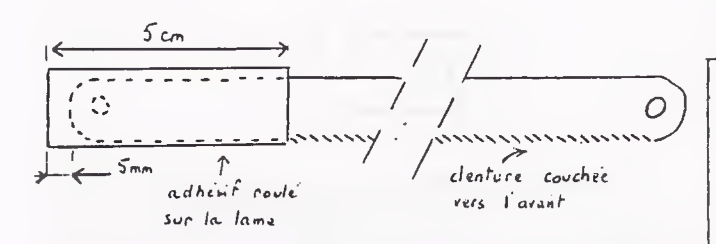
DO 3 = 170 mm	SOL 3 = 116 mm
RE 3 = 152 mm	LA 3 = 106 mm
MI 3 = 138 mm	SI 3 = 96 mm
FA 3 = 129 mm	DO 4 = 93 mm

B - Préparation

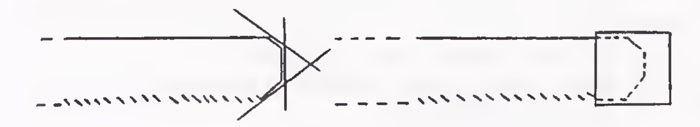
La scie

Les boîtes de coupe sont souvent vendues avec une scie à dos. Cependant, il semble que le risque de blessure soit moindre en utilisant une lame de scie à métaux à la place de la scie à dos. En effet, la denture est moins profonde, plus serrée, l'angle des dents moins aigü et le poids est plus faible. Il faut effectuer un mouvement de sciage, avec pression, pour attaquer l'épiderme.

Poignée de protection : Les dents d'une lame de scie à métaux ne sont pas droites mais couchées, comme la plupart des scies à bois, sauf peut-être les scies à bûches et certaines scies à dos. Le sciage se fait en poussant. Les dents sont donc couchées vers l'avant et la poignée équipée à l'arrière. Cette poignée est simplement constituée de 4 ou 5 tours d'adhésif (largeur 5 cm) avec un dépassement de 5 mm environ.



Si la boîte de coupe a une largeur extérieure inférieure à 70 mm, on peut n'utiliser qu'une demi-lame. Dans ce cas la lame est cassée en son milieu (2 × 15 cm environ) dans un étau ou avec deux pinces. Les deux angles formés par la cassure sont également cassés, puis émoussés sommairement sur une pierre de meule, ou sur du béton. Si ce n'est pas possible, le morceau dont les dents sont inclinées vers la cassure devra être protégé par de l'adhésif, comme pour la poignée, mais sur 1 cm seulement avec un dépassement de 5 mm.



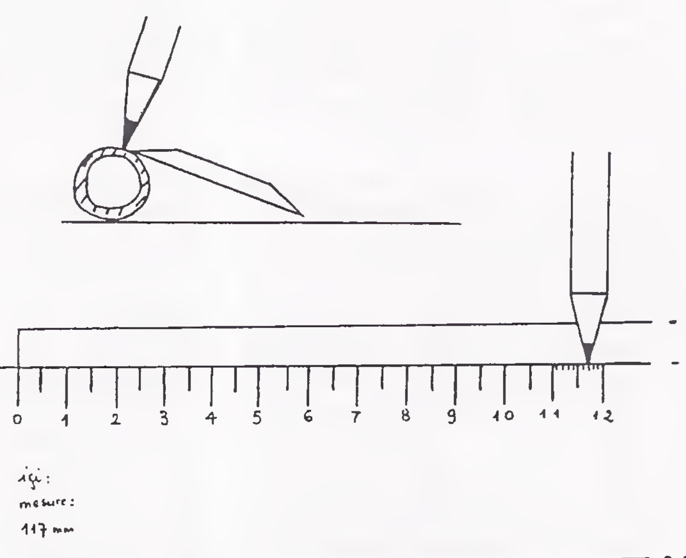
Tubes : Les tubes seront coupés en tronçons de 1,20 m à raison d'un morceau par élève.

C - Fabrication

a) Tracer

Pour tracer avec précision, il faut que la pointe du crayon puisse toucher la règle.
— Placer la règle en appui sur le tube.
— Le tube a tendance à rouler. Il est donc préférable que l'opération se fasse à deux. L'un maintient le tube fixe, l'autre place la règle, la maintient et trace.
— Il peut être opportun de rappeler qu'une règle est graduée tous les centimètres par un grand trait et un nombre, tous les 5 mm par un trait moyen et tous les millimètres par un petit trait. Il existe parfois des traits encore plus courts tous les demi-millimètres (s'en méfier).

On risque moins d'erreur en convertissant une longueur donnée en mm de cette façon :
par exemple 152 mm = 15 cm + 2 mm
116 mm = 11 cm + 5 mm + 1 mm



b) Couper

- *Pour les droitiers :* Orienter la boîte avec la fente de sciage à droite. Placer le tube au fond de la boîte, dans l'angle opposé (car la coupe se fait en poussant la scie), avec l'extrémité utile (pièce) à droite, et l'autre (chute) à gauche. Amener la marque à peu près en face de la fente de la boîte. Introduire la scie dans la fente. Se placer à gauche de la scie pour que le mouvement du coude ne soit pas gêné.

Amener la marque pour que celle-ci coïncide avec le bord droit des dents de la scie. De cette façon, la petite partie rongée par la scie sera prise sur la chute et non sur la pièce. Dans le cas contraire, la pièce deviendrait trop courte. Le corps doit rester à gauche de la scie. Il faut donc se pencher pour voir ce que l'on fait. Appuyer fermement la scie sur le tube pour maintenir sa position et plaquer fortement le tube dans l'angle avec le pouce

(Suite page 16)

L'Air de la Calomnie du BARBIER de ROSSINI (1792-1869)

par **Marie BROUSSAIS**

"Il restera de moi le 2e acte de *Guillaume Tell,* peut-être le 2e acte d'*Otello* et tout *le Barbier*" affirmait Rossini. Le 11 janvier 1869, peu de temps après sa disparition Gustave Bertrand confiait aux lecteurs des *Variétés musicales* : "N'était-il pas lui-même à cette époque de sa vie, le roi des galants d'Italie, le *fattotum* affairé de son art et le plus endiablé des *burlatori.* N'offrait-il pas un mélange d'Almaviva et de Figaro. Il était né pour cette œuvre et cette œuvre l'attendait : l'esprit en musique c'est bien l'auteur du *Barbier.*"

Sopraniste de 1804 à 1807, Rossini apprend outre l'art du chant, le piano et l'accompagnement, ainsi que les règles du contrepoint. Pour mieux surprendre les secrets de l'écriture, il s'amuse à lire, à recopier, à analyser les quatuors de Haydn et l'œuvre de Mozart.

Son incroyable facilité d'assimilation lui permet quelques années plus tard de modifier la forme, de renforcer les ressources de l'*opéra seria,* d'y apporter le feu, la vivacité, la perfection de l'*opéra buffa,* mais son charmant *Barbier* s'éloigne des traditions perpétuées alors; c'est déjà en 1816, une *comédie musicale.* On ne compte réellement qu'une centaine de morceaux différents dans ses 34 opéras, mais que l'impression soit tout à fait nouvelle ou seulement un souvenir agréable, c'est toujours du plaisir qui succède au plaisir. Certains d'entre eux ont été écrit pour des salles immenses et fort bruyantes, à San Carlo et à la Scala 3 500 spectateurs sont placés commodément (nous sommes loin des 1 850 places de l'Opéra de Paris et des 1 500 de l'Opéra comique). Souvent aussi Rossini a dû composer pour des voix fatiguées. Les eut-il laissées *scoperte,* chantant seules, avec peu d'accompagnements ou leur eut-il donné à exécuter des chants larges et soutenus, *spianati et sostenuti,* il eut été à craindre — c'est Stendhal qui le souligne — que les fautes de chant ne fussent trop évidentes, trop distinctement entendues et fatales au maestro comme au chanteur.

Un jour qu'on lui reprochait à Venise l'absence de beaux chants bien développés sur des mesures lentes : "Dunque non sapete per che cani io scrivo ?" (Ne savez-vous pas pour quels enragés j'écris ?) répondit-il. "Donnez-moi des Crivelli et vous verrez". Concevez-vous une interprétation confidentielle de la musique de Rossini après toutes ces remarques ?



Rossini (Naples 1820)
Portrait extrait de la série : Les Musiciens célèbres
(H. Laurens, éditeur, Paris)

L'admiration de "l'auteur du Barbier", c'est ainsi qu'il se dénomme lui-même, pour le phrasé et l'ornementation que pratiquait Velutti le détermina à lui confier le rôle d'Arsace dans *Aureliano in Palmira,* représenté le 26 décembre 1813 à Milan pour le Carnaval, au Théâtre de la Scala, seul rôle écrit pour un castrat, et que le chanteur infatué de lui-même surchargea de façon telle, à fins de succès personnel, que Rossini assista à la chute de son opéra et décida que désormais, les fioritures, les agréments feraient partie intégrante du chant. Une partie d'un duo soprano-castrat, selon Charles Pitt, connaîtrait la gloire comme début de l'air de la Calomnie, tandis que le crescendo célèbre proviendrait d'un duo ténor-soprano tiré de l'opéra *Sigis-*

mondo. Toute l'habileté de Rossini tient à cet art qui lui permet de fondre les pièces les plus diverses en un tissu de même trame aux reflets chatoyants.

Imaginons le jeune compositeur à qui son impresario, le Directeur Barbaja, vient de remettre le livret du *Barbier,* adapté en hâte par Cesare Sterbini sur une commande du duc Sforza, ceci à quinze jours de la représentation. L'auteur a su apprécier au préalable la voix de ses interprètes, il dispose de quelques instants, regarde l'adaptation italienne de la tirade de Beaumarchais, en corrige la versification, un peu l'amphase, cherche dans ses souvenirs les éléments musicaux qui s'adapteraient à cette situation nouvelle et écrit d'un seul jet la mélodie, syllabe par syllabe, puis, l'air terminé, le déclame de sa belle voix de baryton bouffe devant ses amis rassemblés autour d'un piano, en faisant ressortir tout le ridicule tragique; enfin lorsqu'il a fini d'en rire, s'écriant : "E peró, in due anni questo ci canteró da Barcelona à Piétroburgo (et pourtant dans deux ans cela se chantera de Barcelone à St-Pétersbourg). Gran trionfo della musica !"

Sans cette fertilité et cette rapidité d'esprit, il n'aurait pu suffire à ses ouvrages. Songez qu'il s'amusait beaucoup; qu'étant pauvre il ne pouvait guère se faire aider dans la copie de ses manuscrits et que cependant avant l'âge de 32 ans il avait écrit 45 opéras et cantates ! Il ne manquait jamais une occasion de se moquer de lui-même. Stendhal dit encore : "Une fois qu'il se rendait en voiturin d'Ancone à Reggio, il se donna pour maître de musique ennemi mortel de Rossini et passa tout le temps du voyage à faire chanter de la musique exécrable qu'il composait à l'instant sur les paroles connues de ses airs les plus célèbres, musique qu'il faisait bafouer comme étant celle des prétendus chefs d'œuvre de cet animal nommé Rossini que les gens de mauvais goût avaient la sottise de porter aux nues". Rossini n'hésitait pas non plus à mettre dans l'embarras les hommes d'église, le parti clérical étant mal disposé contre lui. On l'invite à Rome chez un cardinal, "un *caudataire* s'approche pour le prier de ne chanter que le moins possible de chants d'amour. Rossini avec beaucoup de flegme interprète en bolonais des polissonneries que personne ne comprend. Il rit et pense à autre chose".

Vestris, le premier acteur comique de l'Italie insistait sur l'incroyable talent de Rossini contrefaisant les gens qu'il approchait; il parodiait d'une manière étonnante De'Marini, comédien emphatique et quelquefois sublime; on commençait par rire de la ressemblance et puis on finissait par être ému. Ce talent n'est-il pas à la source d'un de ses plus beaux titres de gloire : "l'air de la Calomnie ?" Dans Souvenir de Rossini par S.D.C. Marchesi (Le Ménestrel du 10 février 1889), on lit avec surprise qu'en 1868, signor Dall' Argine, compositeur italien assez médiocre, conçut non seulement la singulière idée de composer un nouveau *Barbier* après Rossini mais encore de dédier son opéra au "Cygne de Pesaro", qui répondit à cette étrange attention par les lignes suivantes :

"...Je ne me suis certainement pas cru téméraire lorsque en douze jours j'ai mis en musique le charmant sujet de Beaumarchais, après papa Paisiello. Pourquoi donc le seriez-vous, vous, qui après plus d'un demi-siècle, venez de composer encore un *Barbier* ? Vous devez (moi, du moins, je vous le conseille), vous en tenir au vieux proverbe : "qu'entre deux combattants, c'est toujours le troisième qui l'emporte". Puisse votre nouveau *Barbier* réussir comme je l'espère, et assurer à son compositeur ainsi qu'à notre patrie commune, une impérissable gloire !" Rossini avait encore de l'esprit et des plus mordants. Il se laisse faire une nouvelle fois un soir de l'année 1853, chez lui, à Florence et raconte dans quelles conditions s'est passée la première représentation de son immortel chef d'œuvre.

"Mon *Barbier* fut sifflé impitoyablement le premier soir, à Rome. Les admirateurs de Paisiello étaient furieux contre moi, jeune compositeur inconnu, qui avait eu l'audace d'utiliser le même libretto, si bien mis en musique par le premier compositeur italien de ce temps. Le théâtre allait ouvrir dans trois semaines, et la saison devait commencer avec un opéra composé pour l'occasion. Je n'avais pas écrit une seule note, il ne me restait pas un sou, et l'impresario commençait à s'inquiéter et à me menacer. Dans cette fatale situation, il me vint en idée de mettre en musique le *Barbier,* le sujet répondait à la disposition de mon esprit en ce moment, j'écrivis à Paisiello pour lui en demander la permission, sa réponse fut favorable. Je me mis immédiatement à l'ouvrage, et, en douze jours, mon *Barbier* fut composé et écrit.

Les répétitions commencèrent, mais dès le premier jour, je rencontrais de toutes parts d'amères railleries et la plus ironique indifférence. Un seul homme, un très grand artiste, était enchanté de ma musique, et il m'aida de toutes ses forces pour faire marcher les répétitions et la mise en scène de mon opéra. Cet homme était le célèbre Manuel Garcia père, pour lequel j'avais écrit le rôle de Lindoro.

Arriva enfin la soirée fatale de la première représentation. Jamais dans toute ma carrière, je n'en ai passé une plus orageuse. Non seulement l'animosité du parti de mes antagonistes, mais aussi toute une série d'incidents inattendus et fort malheureux déterminèrent l'épouvantable fiasco de mon *Barbier.* L'ouverture et le premier chœur furent du commencement à la fin couverts par les sifflets et les hurlements du public. Garcia, hors de lui pour ce qu'il considérait comme une injustice du public, fit son entrée dans un tel état de nervosité qu'en voulant s'accompagner sur la guitare (Garcia chanta pour *la Première* une sérénade de son cru et tenta d'accorder sa guitare en scène), il en cassa plusieurs cordes. Cela fit de nouveau éclater les rires, les sifflets, et les cris du public avec plus de violence à tel point qu'on ne pouvait entendre ni le chanteur ni l'orchestre. Cependant *je comptais fort sur l'apparition de Don Bazile pour ramener mon public;* l'acteur (un débutant Zenobio Vitarelli, basse bouffe) était parfaitement grimé et le rôle original, mais hélas ! Je me sou-

viens encore de cette fameuse entrée; Bazile regarde par devant lui en sortant de la coulisse; il se prend le pied dans une planche saillante, et vient s'écraser le nez sur le théâtre dans une chute épouvantable.

Le public ne comprend rien à cette entrée en scène; les uns croient que c'est dans la pièce et crient au mouvais goût, les autres qui ont compris l'accident rient aux éclats du malheureux chanteur. *La Calomnie* fut chantée au milieu d'un saignement de nez, et le mouchoir sanglant à la main; Bazile s'était littéralement aplati la figure. Le tapage étourdissant allait enfin se calmer, quand tout à coup apparut sur la scène un chat qu'on eut toutes les peines du monde à chasser". Cela mit le comble à cette mémorable soirée dirigée par un Rossini *en habit bleu à boutons d'or* — présent de son impresario Barbaja — qui excita l'hilarité des spectateurs avant même le lever du rideau.

Le Barbier fut donné au Théâtre Argentina le 20 février 1816 à Rome pour le carnaval, triompha le 27 février à la 7[e] représentation où il reçut le nom de baptême de son succès oubliant le précédent : *Almaviva ossia la precauzione inutile* choisi par Rossini pour désarmer la malveillance. Le lendemain de *la première* Rossini écrivait au Directeur du Théâtre pour le prier de le dispenser de diriger les deux autres représentations de rigueur, mais déjà il y avait un revirement du public en sa faveur et lorsque ce soir-là, resté seul chez lui, il s'apprêtait à sortir, des centaines de personnes, portant des flambeaux se dirigèrent vers son habitation en criant : Evviva Rossini !... Fuori Rossini !... C'était la gloire, elle ne lui rapporta que 350 écus alors que ce petit chef d'œuvre devait faire la fortune des directeurs, des chanteurs, d'arrangeurs, d'éditeurs (et graveurs etc...), car telle était la coutume en Italie : les compositeurs vendaient leur opéra à un impresario qui en avait pendant deux ans la propriété exclusive et le droit exclusif de le faire jouer; ce laps de temps écoulé, l'ouvrage tombait dans le domaine public et l'auteur comme le directeur, perdaient tous leurs droits puisque tous les théâtres pouvaient le programmer sans aucune formalité.
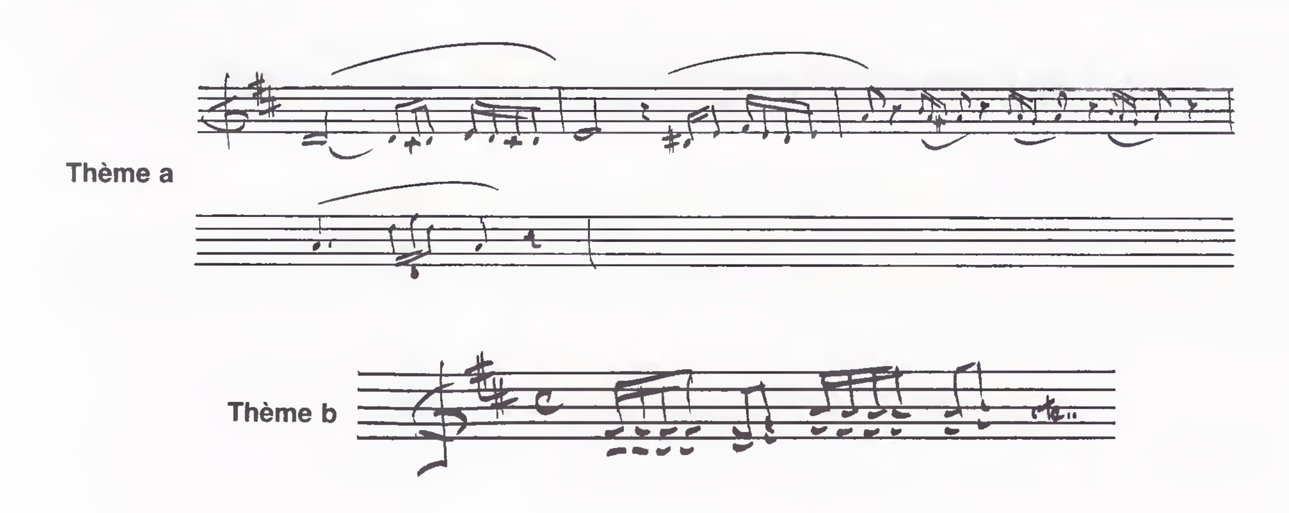
"L'air de la Calomnie" fait contraste avec la légèreté de toutes les interventions précédentes et vient illustrer l'esthétique mozartienne sous le déguisement fantasque et spirituel d'*une écriture à la fois claire et nouvelle.*

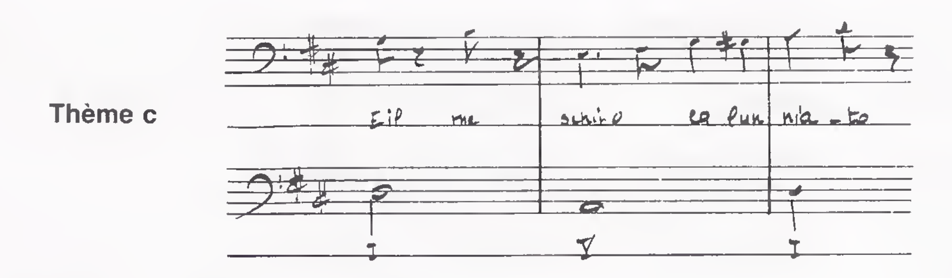
Par deux fois il est question de calomnie dans la comédie de Beaumarchais, dans l'acte II, sc. 8 lorsqu'après avoir annoncé l'arrivée du Comte Almaviva, Basile conseille à Bartolo d'utiliser cet argument pour détruire la réputation du beau Lindor; acte IV, sc. I, quand ce personnage, enfilant à l'occasion les habits ecclésiastiques, incite le tuteur de Rosine à la persuader des supposés calculs malhonnêtes du Comte. Don Basile : "Souvenez-vous, en parlant à la pupille, de les rendre tous plus noirs que l'enfer, la calomnie, docteur, il faut toujours en venir là".

Nous ne retrouvons pas cette permanence dans l'hypocrisie chez Rossini mais une utilisation en tout point remarquable de la description de la calomnie. Rossini entre délibérément dans le vif du sujet et choisit les termes les plus marquants de la traduction en langue italienne, supprimant les images affadies qui nuiraient à la ligne directrice inexorable qui va grossir en un flux torrentiel et emporter dans un crescendo infernal la malheureuse victime.

Le motif initial aux violons orné d'un grupetto, c'est déjà l'araignée qui tisse sa toile et ligote sa proie **(thème a),** la répétition sans fin de formules rythmiques et mélodiques marque le caractère implacable de cette forme d'exécution **(thème b)** alors que toute l'écriture est sous-entendue par l'alternance tonique/dominante intégrée aux notes arpégées de l'accord parfait **(thème c)** rompue par *l'unique modulation à une tonalité éloignée* qui (bien avant le *Boléro* de Maurice Ravel), renforce l'effet de surprise du coup de canon : "comme un colpe di cannone".

Le trait de génie de Rossini a été de n'utiliser que le sens de la dernière phrase de cette fameuse tirade : "Qui diable y résisterait"; d'en cristalliser l'image verbalement "e il meschino calunniato, avvilito, calpestado, sotto il publico flagello per gran sorte va a crepar" (et l'on voit le pauvre diable menacé comme un coupable,





sous cette arme redoutable, tomber terrassé. trad. Castil Blaze) et de montrer musicalement les effets de la calomnie par un ralenti inattendu du tempo et un retour à la tonalité de Ré M originale au moyen d'une cadence où s'incorporent des fragments du thème initial; alors que la voix désarticulée marque le désarroi du malheureux frappé par deux fois d'interdit (discours haché de silences) et de stupeur (notes lourées), joue sur la gamme majeure ascendante et descendante jusqu' au raccourci final qui tombe comme un couperet sur la tonique et dans le grave de la tessiture sur un "si va a crepar" cadence parfaite.

Discographie et quelques "grands" Basiles : Intégrales du *Barbier de Séville :* 1956 CETRA, dir. : Giulini, orchestre de la Scala : Callas, Carturan, Alva, Gobbi, Luise, *Rossi Lemeni.* 1957 EMI, dir. : Galliera, orchestre Philarmonia : Callas, Carturan, Alva, Gobbi, Ollendorf, *Zacaria.* 1962 EMI, dir. : Gui, Royal Philharmonia : Los Angeles, Sarti, Alva, Bruscantini, Wallace, *Cava.* 1964 DECCA, dir. : Varviso, orchestre Rossini Naples : Berganza, Melagu, Benelli, Ausensi, Corena, *Ghiaurov. Extraits :* 1956 DECCA ECLIPSE, dir. : Erede, orchestre et chœurs du Mai Musical Florentin : Simionato, Bastianini, Misciano, Corena, *Siepi;* et Chaliapine, André Pernet, Vanni Marcoux, Jean Aquistapace, Ezio Pinza, Boris Christoff, Jerome Hines, Adrien Legros (1955, 1963) qui bissait l'air de la Calomnie en Provençal dans la traduction de Castil Blaze. (François Henri Joseph Blaze, né à Cavaillon, 1/12/1784, *bi-centenaire en ce mois de décembre 1984,* mort à Paris le 2/12/1857, écrivain et critique, traducteur en Français de *Fidélio, Les Noces, Don Juan, Le Barbier de Séville,* etc.).

RESUME

Gioachino Rossini né en 1792 à Pesaro en Italie manifeste très tôt de brillantes dispositions musicales. Il compose vite avec un don remarquable d'improvisation. Il vient à Paris en 1824 ou il meurt à l'âge de 76 ans en 1868.

Ses principales œuvres sont : l'Italienne à Alger, Tancrède, Otello, Sémiramis, Guillaumle Tell et le Barbier de Séville.

Le Barbier de Séville est une comédie musicale écrite en quinze jours, d'après le texte de Beaumarchais (1732-1799).

En voici l'argument.

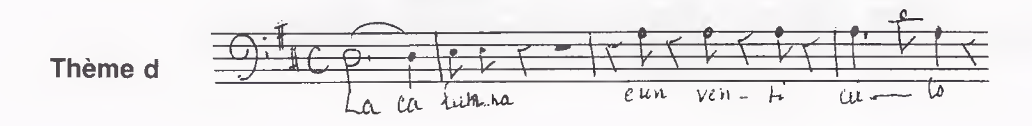
Le Docteur Bartholo, vieux tuteur amoureux et jaloux de sa pupille Rosine la tient enfermée chez lui avec l'intention de l'épouser. Gémissements de Rosine qui souhaite rencontrer le comte Almavivo, dont elle s'éprend sans le connaître.

Avec mille ruses, sous divers déguisements, aidé par son ancien valet Figaro, devenu le Barbier de Bartholo, Amalviva pénètre chez le tuteur. Après de nombreux incidents le jeune comte signe avec son aimée le contrat de mariage que le docteur Bartholo avait fait préparé à son intention.

Air de la Calomnie Acte I Scène II

"La calomnie, Monsieur, vous ne savez guère ce que voux dédaignez" (Beaumarchais)

Don Bazile, maître de musique de Rosine interprète cet air dans une scène avec Bartholo, lui conseillant de faire éclater un scandale visant le comte. L'air est remarquable par son crescendo descriptif. Rossini expose comment la calomnie partant de rien (piano) dégénére en un épouvantable scandale (crescendo marqué de plus en plus par l'orchestre) ou le pauvre diable tombe terrassé.



ENSEIGNER L'ECRITURE aujourd'hui...*

par **Jean DOUE**
Professeur au C.N.R. de Montpellier

L'abandon de l'harmonie tonale

Nous avons dit au chapitre précédent que les musiciens avaient commencé assez tôt à s'affranchir de l'emploi exclusif du mode majeur-mineur.

Il faut remarquer que l'emploi de modes nouveaux affectera d'abord, le plus souvent, la seule mélodie; la soumission de son harmonisation à la technique tonale classique reste la règle (à part quelques enchaînements du 5e au 1er degrés dans le mode de LA).

C'est ainsi que se présenteront de préférence les exemples tirés de Brahms, Schumann, Grieg, Chopin, Beethoven (Andante du XVe quatuor), Berlioz (Evocation à la nature, dans Faust), Liszt (début de la Sonate pour piano).

Dans l'école française, on trouve assez tôt des enchaînements d'accords soulignant la modalité. On en trouve chez Franck, puis surtout chez Fauré (les harmonistes connaissent bien les cadences caractéristiques de sa musique).

La mise en valeur du mode par l'harmonisation apparaît aussi chez les "Cinq Russes", en tant que mise en valeur du folklore, qui fait partie de leurs recherches. Harmonisation teintée d'un chromatisme qui n'est pas celui de Wagner (lequel conduit plutôt à des modulations incessantes), mais procède plutôt par notes de passages chromatiques ("chromatisme parure" dira-t-on).

La véritable libération harmonique du mode, (qui l'affranchira d'un traitement resté artificiel) ne pouvait se faire qu'à l'occasion d'une mise en cause des fonctions tonales; autrement dit, avec Debussy.

Debussy traitera souvent les accords de dominante non plus pour leur rôle fonctionnel, mais pour leur couleur; ou encore comme des "entités" évoquant parfois une méditation sur le temps, qui annonce Messiaen.

A partir de maintenant nous allons pouvoir donner au mot "tonalité" son sens le plus général (de référence à une tonique). Sans sortir toutefois d'une conception modale de la musique (le mode étant une échelle à l'intérieur de laquelle certains degrés jouent un rôle particulier).

* Voir l'Education Musicale n° 313

Les modes utilisés seront d'abord les modes *diatoniques,* remis en valeur par un renouveau des cultures médiévales et folkloriques, le mode majeur-mineur continuant d'ailleurs à jouer parmi eux un rôle important. Parfois, ils seront présents de manière subtile, telles des touches de couleurs successives. Ou bien ils caractériseront tel thème, ou tel passage (voir l'apparition successive des modes de RE puis de FA au début du deuxième Nocturne de Debussy).

Il est important d'arriver à repérer chacun d'eux immédiatement à l'oreille, par sa couleur justement.

On rencontre peu d'œuvres écrites systématiquement dans un mode déterminé. Signalons pourtant les "Chorals dans les modes du Moyen-Age" de Ch. Koechlin. Chaque Choral est écrit dans un mode particulier, que Koechlin "interprête" en mettant en évidence son caractère et sa couleur, par des moyens thématiques, harmoniques et orchestraux.

Plus tard, l'emploi des modes s'étendra, illustrant un grand courant d'universalisation géographique, culturelle et humaine; ou encore, son rôle deviendra non plus évocateur, mais structurel.

Parmi les grands courants qui se manifesteront, l'un d'eux connaîtra un grand succès auprès du public. Il se caractérise par une affirmation implicite de la perennité du langage tonal, et par un essai de renforcement du diatonisme contre le chromatisme (ce qui voulait dire alors : contre le wagnérisme). Ceci par divers procédés qui caractérisent la musique de Stravinsky; y compris parfois jusqu'à une recherche d'imprégnation stylistique des musiques du passé. C'est ce que l'on a appelé "néo-classicisme", phénomène qui connaît encore des prolongements actuellement, mais dans une démarche beaucoup plus intellectualisée.

L'analyse harmonique des œuvres de Stravinsky met en général en évidence la présence d'un pôle tonal fortement attractif. La présence des dissonnances à l'intérieur des accords ne change rien à leur signification tonale; elle aboutit seulement à leur donner un impact plus grand, tout en les "timbrant" différemment.

A propos de Stravinsky, et plus encore de Darius Milhaud, on évoque souvent le terme de "polytonalité". Qu'en est-il exactement de ce terme ?

Nous avons entendu un jour Ch. Koechlin, (commentant un passage d'une de ses œuvres) prononcer cette phrase ; "pour exprimer "cela" on a **besoin de deux tons**". Nous l'avons compris comme un besoin de faire entendre simultanément deux musiques véritablement indépendantes. Démarche peu courante, qu'on retrouve peut-être chez le compositeur américain Ch. Yves.

Ainsi présentée, elle prend un aspect technique assez particulier :

La tendance de l'oreille à l'intégration d'un ensemble de sons en une seule entité est si forte, qu'il faudrait établir des règles d'écriture draconiennes pour lutter contre elles; règles qui se révèleraient aussi absurdes par leur aspect négatif que les règles de tel traité de musique atonale.

En fait, ce que Darius Milhaud a recherché c'est, dit-il, "en mélangeant des accords de tons différents, à obtenir de nouveaux accords plus subtils dans la douceur, plus violents dans la force" ou encore : "donnant plus d'intensité dans la violence". De fait, certains accords complexes, toujours plus ou moins issus de la résonance naturelle, renferment en eux-mêmes deux ou plusieurs accords simples de tonalités différentes. On trouve dans les exemples les plus souvent cités de Milhaud (1re Saudade, début de la Suite Provençale) une harmonisation du thème dans le ton de la sous-dominante (à la quinte inférieure). On trouve aussi dans beaucoup d'œuvres de cette époque un procédé qui consiste à harmoniser au demi-ton supérieur (on retrouve l'affinité des sons par quinte ou demi-ton dont nous avons parlé au début du chapitre II.).

L'emploi des modes chez Bartok est lié à la découverte d'une importante tradition folklorique. Il y trouve d'abord des modes apparentés aux modes diatoniques (un de ses modes caractéristiques tient du mode de FA par sa partie inférieure, du mode de RE par sa partie supérieure). Puis, des gammes d'allure orientale (contenant des secondes augmentées) et pentatoniques. Enfin, il s'intéressera particulièrement à des modes lui permettant de s'évader des contraintes du langage harmonique, parce qu'ils ne se prêtent pas à la fonction de dominante (par exemple, à défaut d'une quinte juste entre le 1er et le 5e degrés). Ils se prêtent, par contre à une nouvelle forme de chromatisme, et aussi au mélange des tons dits "opposés" (par ex. DO et FA DIEZE).

Les modes de Messiaen ne sont pas, comme on l'a dit, artificiels (on en trouve certains chez Scriabine). Ils sont établis de façon à diviser l'ensemble des douze demi-tons en sous-ensembles semblables (ce sont donc des micro-modes dont l'ambitus serait une fraction de l'octave). Ils établissent dans sa musique une "permanence" dans le climat sonore, qui peut aller jusqu'à une sorte d'envoûtement.

Ils sont également le support d'une harmonie très personnelle, formée souvent d'agrégations simples (par ex. des accords parfaits enrichis de "notes ajoutées") mais dont l'enchaînement crée un climat très particulier et très reconnaissable à l'audition.

Et surtout, grâce à ces modes, il parvient à unifier l'harmonique et le mélodique en les faisant naître en quelque sorte du même processus.

Ceci crée une convergence entre sa démarche et celle, nous le verrons, des musiciens sériels.

Une autre convergence réside dans sa tentative de donner une vie autonome au rythme, ainsi qu'aux timbres et intensités. (Voir ses Modes de Valeurs et d'Intensités).

Tout cela correspond chez Messiaen à un besoin profond de méditation sur le temps.

On retrouve ce même besoin, semble-t-il, chez H. Dutilleux, et une même tendance contemplative traduite dans un langage harmonique qui, comme celui de Messiaen, est d'une très grande plasticité. Leurs musiques témoignent, entre autres, d'un très grand soin et d'une très grande finesse dans l'agencement des hauteurs.

Contrairement à Messiaen, Dutilleux ne nous en donne pas la clé. Son monde apparaît comme moins "unitaire", mais aussi moins "fermé" sur lui-même que celui de Messiaen.

Notons aussi chez lui une convergence avec les musiciens sériels : l'intérêt porté au principe de variation.

Le courant illustré par Schoenberg s'oppose radicalement à celui illustré par Stravinsky. Au lieu de réagir contre le chromatisme post-wagnérien, il essaiera d'ouvrir à partir de lui un mode musical entièrement neuf.

Il est important, pour y pénétrer, d'examiner l'évolution qui l'y amène progressivement. La première partie de l'"Introduction à la Musique de douze sons", de Leibowitz en fait l'analyse détaillée.

Quelles sont les caractéristiques que Schoenberg découvre dans l'évolution de sa propre écriture musicale ?

1) Elle tend à se fonder de plus en plus sur la gamme chromatique; à amener dans un accord les sons qui manquaient dans le précédent.

2) Les agrégations ont tendance à résulter essentiellement du mouvement des voix.

3) Une imbrication de l'harmonique et du mélodique se fait jour (comme avec l'étagement de quartes, tantôt harmonique, tantôt mélodique, présent dans la Symphonie de Chambre).

4) Des suites d'intervalles différents, d'abord en nombre réduit, présentées soit verticalement, soit horizontalement, sous une forme droite ou renversée, ont une présence insistante.

5) La thématique se présente comme une suite d'intervalles subissant des variations rythmiques successives.

Toutes ces tendances trouvent leur aboutissement dans la technique dodécaphonique sérielle, présentée sous les 48 aspects de la série (par le jeu des transpositions, du renversement et de la récurrence appliquée à la forme droite et à la forme renversée). Elle répond à la fois à la conception de l'intervalle générateur de création thématique et harmonique, et au besoin de référence à la seule gamme chromatique.

Ces étapes se retrouvent dans l'évolution de Berg et de Webern avec les nuances que l'on sait : le premier tendant à une synthèse, qu'il sentait possible, avec le langage traditionnel; le second, à la recherche d'une musique véritablement nouvelle.

Dès l'apparition de cette technique, des malentendus sont apparus, ainsi que des déclarations d'un radicalisme imprudent. On trouve ainsi chez Leibowitz des affirmations telles que : — la composition se ferait avec **12 sons indépendants** — Aucun son ne devrait avoir un rôle particulier ni exercer d'influence sur un autre — "Les agrégations n'auraient d'autre justification que d'être un fragment de la série (ou la résultante de juxtapositions de voix soumises à sa loi)".

Prises à la lettre, elles tendent à nier toute dialectique entre les sons — autant dire toute vie musicale — et certains n'ont pas manqué à l'époque de le souligner bruyamment. Or, on sait maintenant que l'étiquette "ATONALE" est inadéquate à toute musique quelle qu'elle soit (les traités d'"Harmonie Atonale" en font d'ailleurs la démonstration par l'absurde). Il est certain que les compositeurs de cette école ne l'ont jamais admise, et qu'ils ont senti très tôt le danger d'une coupure en deux de la musique. Pour Schoenberg le sens tonal reste immanent à toute musique, à condition d'étendre suffisamment le sens du mot "TONAL", comme d'ailleurs du mot "HARMONIE" (voir nos remarques à ce sujet en tête du ch. II).

On aura une vision plus complète de l'évolution de la musique durant toute la période traitée par ce chapitre, en lisant l'ouvrage écrit en 1953 par J.E. Marie : Musique Vivante (Presses Universitaires de France).

A suivre

Le stage de musique contemporaine de **VILLE D'AVRAY** ouvre cette année une section réservée aux enseignants de l'Education Nationale leur permettant une approche de la manipulation électroacoustique utilisable immédiatement dans leur pratique quotidienne d'enseignants.

Date : février 1985

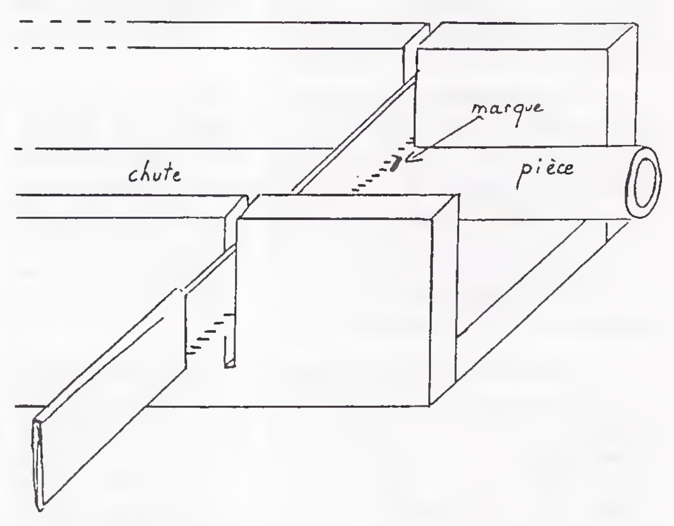
Renseignements : **AMVA, 10, rue de Marnes 92410 VILLE D'AVRAY**

(Suite de la page 8)

gauche (pas trop près de la scie), la main gauche maintenant la boîte. Le coéquipier peut alors, étant placé en face, aider à maintenir la boîte et le tube et empêcher celui-ci de tourner.

Pour scier, ne pas appuyer très fort et ne pas aller trop vite. Surveiller la scie pour qu'elle morde le moins possible la fente de la boîte. Quand la pièce se détache, s'arrêter. Il est inutile de scier le fond de la boîte.

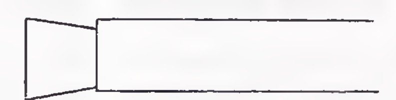
- *Pour les gauchers :* Il suffit de permuter tout ce qui est gauche et droite.



c) Ebavurer

Pour ne pas se blesser la lèvre, ne pas déchirer le bouchon et pour le fini :
— Eliminer le plus gros des bavures avec le doigt, à l'intérieur et à l'extérieur du tube, aux deux extrémités s'il y a lieu.
— Finir au papier de verre : pour l'intérieur, presser le papier de verre avec un doigt sur l'extrémité du tube. Faire tourner le tube en va-et-vient. S'arrêter quand on ne sent plus d'aspérité en passant le doigt sur le tube. Pour l'extérieur, faire tourner le tube en va-et-vient sur le papier verré en s'appuyant sur le creux de la main, le tube étant incliné par rapport au papier.

d) Boucher



Introduire un bouchon à une extrémité, côté petit diamètre. L'enfoncer pour qu'il tienne, sans plus. En le forçant, on risque d'avoir à le sortir au moment de l'accord et qu'alors, ayant été trop comprimé, il ne tienne plus.

(A suivre)

ANTON BRUCKNER

LA IIIe SYMPHONIE

par **Paul-Gilbert LANGEVIN**

II. ANALYSE*

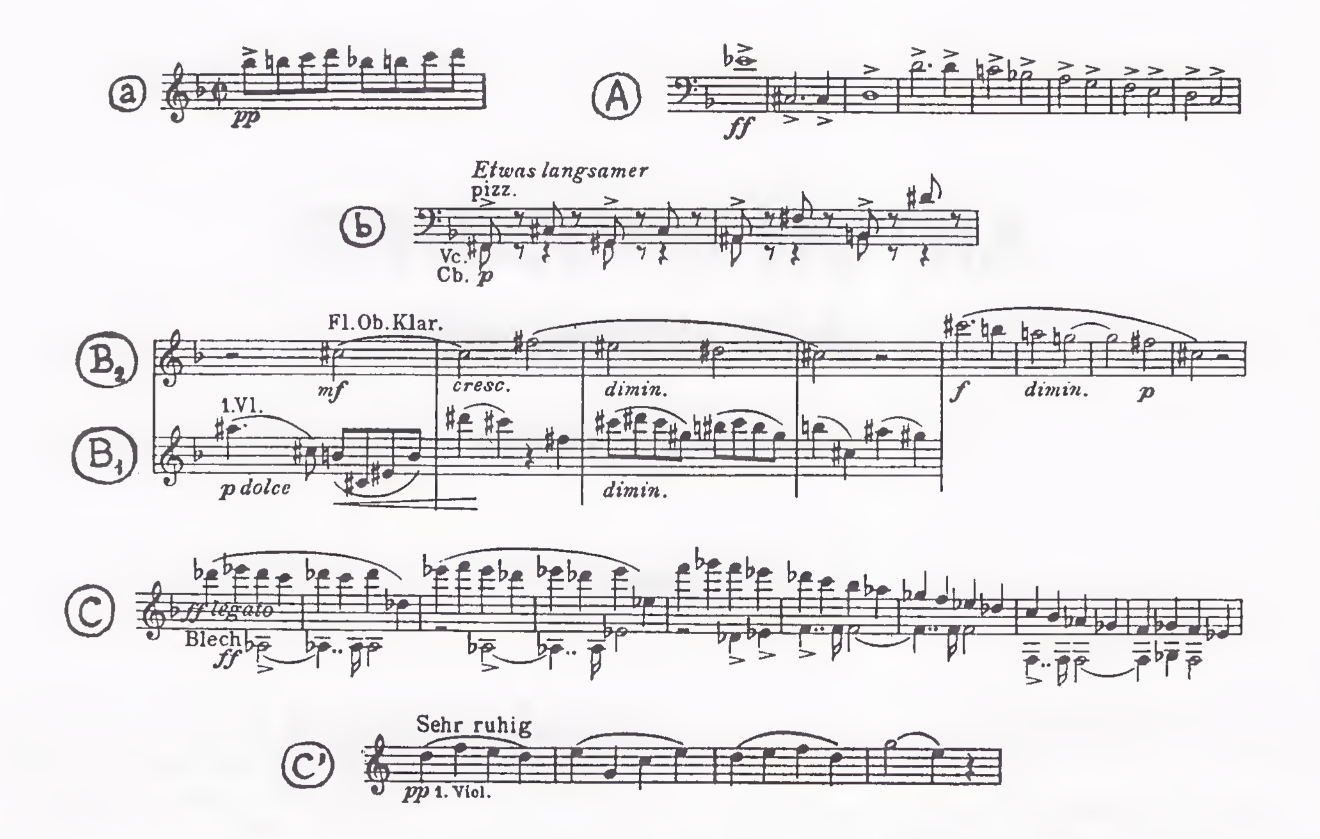
8. Finale, version primitive
Allegro, C barré, *ré* mineur

Si, par ses 764 mesures, ce gigantesque Finale équilibre (et même dépasse d'une courte longueur) le premier mouvement, cette étendue est notablement atténuée par la marque *Allegro,* qui indique assez combien l'élan est vif, disons même primesautier. La référence est claire au mouvement homologue de la *1ère Symphonie;* et elle va aller en s'affirmant tout au cours de la pièce. Bruckner réussit donc ici ce tour de force, d'allier l'esprit classique à une ampleur à peu près sans précédent, sinon dans la *Grande Symphonie* de Schubert : modèle sans lequel l'ensemble de son œuvre serait incompréhensible, et qui n'aura peut-être jamais été plus présent. Le Finale de la *2e Symphonie* s'en écartait, au contraire, résolument; ce qui n'empêche pas que l'un de ses traits les plus notables, la fréquence des pauses générales — issue du besoin intérieur du compositeur de "reprendre son souffle" —, se retrouve dans ce premier jet (il n'y en aura pas moins de vingt-et-une !) tandis qu'elle disparaîtra progressivement des rédactions ultérieures. Quand à l'hommage à Wagner, il demeure justifié par la teneur musicale au moins du premier groupe et certains aspects de l'instrumentation, mais beaucoup moins par la dynamique, très personnelle, et qui procède ici, comme au premier mouvement, par brusques ruptures.

Comme au premier mouvement encore, le sens architectural de Bruckner s'affirme déjà dans le plan général : Exposition, 294 mesures; Développement, 174 mesures; Récapitulation, 220 mesures; Coda, 76 mesures (ces deux dernières parties ensemble, avec 296 mesures, équilibrent donc exactement la première). A l'intérieur de **l'EXPOSITION**, la répartition des groupes n'est peut-être pas encore aussi équilibrée : Groupe de tête, 64 mesures; Groupe du chant, 144 mesures; Groupe conclusif, 86 mesures. Autre trait distinctif de ce Finale : la double présentation de chacun des groupes, aboutissement logique du processus amorcé dans le mouvement initial (où il se limitait au premier groupe).

Les premières mesures offrent un parcours harmonique d'une liberté et d'une ingéniosité saisissantes. Sur une tenue des bois (quinte *si* bémol — fa), les cordes se lancent dans un ostinato en croches (a) qui croît rapidement en intensité par entrées successives d'instruments plus graves (processus qui rappelle l'Ouverture *Léonore III*), et dont le dessin mélodique semble asseoir la tierce majeure de *si* bémol. Mais dès la mes. 9, avec l'entrée du thème principal A aux trombones et basses (noter que le rythme de tête reproduit celui du motif générique H de l'œuvre entière), cette préparation s'avère d'abord comme une dominante de *mi* bémol; note qui, à son tour, par un énorme saut à la dixième inférieure (*do* dièse grave), va cadencer au ton principal par sixte napolitaine. Ainsi le *ré* mineur attendu n'est-il atteint qu'à la mes. 10, où un roulement de timbales l'assied fermement. Puis le thème se poursuit sans autre surprise par une gamme descendante sur une neuvième (blanches régulières), que le tutti prolonge encore par quelques mesures d'imitations (cors alternant avec les autres cuivres). Une régression permet alors (mes. 25) de renouveler le même processus au demi-ton supérieur, tandis qu'un decrescendo beaucoup plus progressif que le précédent aboutira, après augmentation de la figure d'accompagnement, à une première pause générale (63-64).

* Voir *L'E.M.* Nos 307, 309-310 et 312.
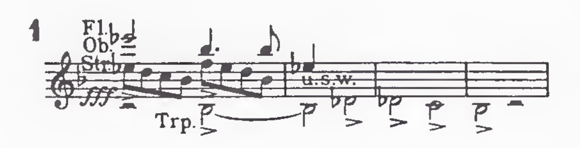


Quatre mesures (65-68) d'une curieuse préparation en pizzicati des basses (b : croches séparées par des soupirs) — véritable “invitation à la danse” qui fait irrésistiblement penser au futur Mahler — amène alors le célèbre double thème B_{1+2} (mes. 69). Ici la mélodie directrice des violons, qui figure une polka très “terrestre” (noter toutefois, dans cette version, les liaisons de la 2e et de la 4e mesures, qui atténuent l'aspect dansant), est surmontée d'un chant en valeurs longues confié aux bois et cors, élément “sacré” qui, au dire même de Bruckner, dépeint une veillée funèbre. Toutefois, on peut mettre en doute que la vision qui aurait servi de prétexte à cet épisode ait vraiment précédé la conception de l'ouvrage (1) : le musicien aura plutôt voulu par là donner a posteriori une explication qui satisfasse l'imagination de ses contemporains. On constate d'ailleurs que le choral est beaucoup moins “présent” dans cette version primitive qu'il le deviendra par la suite. Ce qui est remarquable, c'est l'étendue de ce second groupe, qui offre en lui-même une structure de sonate en réduction. Après une brève exposition (en *fa* dièse), débute (mes. 85) un assez long divertissement où le choral passe des bois aux cuivres, tandis que les cordes se lancent dans diverses variations du thème de danse; puis vient (161) une reprise au demi-ton inférieur (*fa* naturel); enfin (193) une péroraison où seul domine le choral, tandis qu'une accalmie (*ritard.*) assurera la transition vers le groupe C. A signaler ici l'intervention, à la fin du divertissement (mes. 147-158), d'une nouvelle citation de la *2e Symphonie* (accords rappelant *Tristan*) semblable à celle du premier mouvement, et qui débouche sur une large pause.

A son tour, le groupe conclusif (mes. 209 en *ré* bémol) offre au moins deux traits remarquables : sa dynamique en terrasse — faisant alterner tutti et paliers — que Bruckner emprunte manifestement à l'orgue; et le décalage d'un demi temps entre le chant et la basse, évoquant le jeu du pédalier. Quant au thème C lui-même (Harry Halbreich semble avoir été le premier à le remarquer), il se développe à partir d'une augmentation du motif initial du Scherzo, dont les deux avant-dernières notes sont répétées pour assurer la carrure. Ce motif donnera du reste lieu, dans la première accalmie, à une belle extension en forme méditative, confiée aux premiers violons (C'). Puis le tutti connaît à son tour une seconde présentation (mes. 245), qui débouche à 257 sur un épisode très mouvementé dominé par le renversement de A. Enfin, entre deux pauses générales, un bref épilogue (mes. 279), confié au quatuor des cors, revêt à nouveau l'aspect d'un paisible choral, qui cadence en *fa* majeur.

---

(1) En 1891 seulement, Bruckner expliqua qu'il avait un jour vu de sa fenêtre un bal dans un palais du Schottenring, alors qu'à proximité, dans une chapelle construite sur l'emplacement du Ringtheater après l'incendie de celui-ci, l'on veillait la dépouille mortelle de l'architecte Schmidt (constructeur de cette chapelle). *“Ainsi va la vie,* dit-il; *et c'est ce que j'ai voulu dépeindre dans le Finale de ma 3e Symphonie : la polka représente la gaîté, l'insouciance du monde, le choral la tristesse et la douleur”.* Or l'incendie du théâtre du Ring eut lieu en 1881 : la chapelle ne fut donc construite qu'après, tandis que la symphonie remonte à 1873... Un fait récent a donc servi à éclairer un concept ancien.

Le **DEVELOPPEMENT** (mes. 295) s'enchaîne sans discontinuité, par un écho de la même cadence aux bois; puis, préparé par des ébauches de son motif d'accompagnement, le premier groupe rentre (315) en *ut* mineur (ton atteint au terme du processus déjà décrit). Un premier volet n'exploite que A; mais un second, beaucoup plus vaste (359-422), le reprend d'abord en *fa*, puis s'achemine vers un point culminant qui combine par deux fois le choral B_2 (cuivres, dès 399) à un premier rappel, il est vrai peu saillant (flûtes et



hautbois), du motif générique H. Enfin C intervient à son tour (415, bois et trompettes), tandis que les cordes en unisson renversent le motif d'accompagnement a. Après que les deux mêmes idées aient encore alterné entre deux pauses générales, un assez long épilogue (433-468) exploitera B_2 seul sur une trame de pizzicati (d'où les violoncelles sont d'abord exclus pour relayer ou doubler le choral). Et, par une accalmie, on s'achemine vers la reprise.

Après 6 mesures de transition, la **RECAPITULATION** proprement dite s'ouvre à 475 sur A, qui reviendra régulièrement dans ses deux présentations, en *ré* mineur et *mi* mineur respectivement : distance d'un ton au lieu du demi-ton de l'exposition. B (mes. 537) sera, quant à lui, transposé en *la* bémol, dépourvu de sa préparation en pizzicati, et considérablement écourté, avec toutefois un épilogue très modulant à partir de 588. Enfin C (mes. 601) revient cette fois en *si* bémol. Dans son second volet (ou "développement terminal", dès 637), il se combinera à la fois à A et à H (trompettes, 641). Une régression conduit à une nouvelle pause, suivie de trois rappels thématiques très inattendus (encadrés eux aussi par des pauses), empruntés à chacun des trois mouvements précédents : processus évoquant la *Neuvième* de Beethoven, et que Bruckner réemploiera dans sa propre *Cinquième*.

En deux grands volets équilibrés (36 et 40) mesures respectivement), la monumentale **CODA** débute mes. 681 par un rappel de l'épisode terminal de la récapitulation, dominé ici par le renversement de A. La puissance se maintient constamment, même au début de la vague montante des cordes, où violons et basse progressent par mouvement parallèle avec contretemps. Mais la fanfare (mes. 715) ne présente que dans sa première mesure le rythme pointé qui nous est familier : elle se poursuit ici par une imposante cadence des cuivres en valeurs longues. Celle-ci amène (mes. 725) la vaste péroraison sur H, avec passage en *ré* majeur, mais dont ici les mesures conclusives n'élargissent pas le thème.

9. Les variantes du finale

Tandis que les thèmes proprement dits ne subissent que peu d'altérations, les deux révisions vont modifier profondément le discours, chaque fois — comme à l'Adagio — dans le sens d'une réduction notable de l'étendue totale du morceau. Toutefois, le processus de refonte est si différent dans un cas et dans l'autre, qu'on ne peut comparer les résultats quant à leur qualité musicale !...

En **1877**, Bruckner conserve absolument intact le plan général, mais retravaille nombre de passages en les concentrant, et rend ainsi plus saillantes les idées directrices. En 638 mesures au total (moins 126), nous trouvons cette fois les proportions suivantes : Exposition, 232 mesures (moins 62); Développement, 146 mesures (moins 28); Récapitulation, 182 mesures et Coda, 78 mesures (ensemble 260 mesures, moins 36). Et à l'intérieur de l'exposition : Groupe de tête, 64 mesures (inchangé); Groupe de chant, 90 mesures (moins 54!); Groupe conclusif, 78 mesures (moins 8). On le voit : un notable progrès d'équilibre, le second groupe, s'il reste le plus étendu, n'étant plus disproportionné aux autres.

Le groupe de tête ne connaît que deux légères retouches de carrure dans l'énoncé du thème (une mesure est ajoutée, une autre supprimée). Au second volet en revanche, non seulement les 4 mesures introductives disparaissent, mais le choral est cette fois confié aux cuivres seuls; et toute la section développante est entièrement recomposée et très écourtée (ses six premières mesures sont supprimées et seules les six suivantes sont textuellement conservées). On remarque en particulier l'élimination du souvenir tristanesque (mais celui-ci passe dans la même forme au premier mouvement), ainsi que la suppression de plusieurs pauses générales. Le groupe conclusif est directement enchaîné à l'extinction du précédent; et le rappel cyclique terminal est orchestré plus efficacement. Après l'épilogue aux cors, une autre pause disparaît et le développement s'enchaîne.

Le trait le plus notable de celui-ci est la réapparition monumentale du thème cyclique (mes. 341), proclamé cette fois en canon par les trompettes et trombones relayés à une mesure de décalage par les flûtes et clarinettes (Bruckner inscrit explicitement *"THEMA"* en lettres majuscules sur chaque entrée). Et c'est le thème entier — et non seulement son motif de tête — qui fait ici retour, et s'éteint avec un art consommé du decrescendo. Au terme du rappel du choral, la Récapitulation s'ouvre d'emblée par A au tutti, sans crescendo introductif (celui-ci n'est conservé qu'à la seconde reprise). En B, le divertissement est encore écourté; et en C le développement terminal rappelle A dans son aspect original, et bâtit dessus un vaste tutti au terme duquel on ne retrouvera plus qu'une seule citation entre pauses : celle du second thème du premier mouvement (on peut regretter la disparition des deux autres). Enfin la
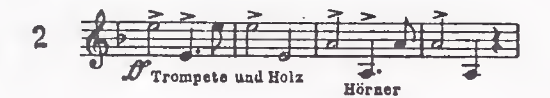
Coda est orchestrée plus brillamment; le thème cyclique y reparaît en entier ici encore (trompettes, trombones); et surtout les quatre dernières mesures offrent désormais le monumental élargissement cadenciel en unisson, rédigé ici dans sa métrique originelle et marqué "Tempo des I. Satzes".

"Dans cette seconde version, nous dit Harry Halbreich, la *Troisième* n'est peut-être pas un chef-d'œuvre parfaitement accompli, mais elle est au moins homogène et unifiée dans son style; surtout il n'y apparaît encore aucune trace d'influence étrangère ou, pire, d'une main étrangère. Mais nous devons maintenant descendre dans l'enfer de **1889-90**, où nous attend le malheureux maître torturé, et hanté par sa comptomanie, voire sa psychose suicidaire".

On a vu plus haut (n° 307) comment, de guerre lasse, Bruckner s'en remit à Franz Schalk du soin de retravailler son Finale. La main de celui-ci se reconnaît extérieurement par divers traits qui ne concernent pas le texte musical proprement dit, mais les indications accessoires : d'une part les cors changent constamment d'accord au cours du mouvement (en tout seize fois !) — ce que jamais Bruckner ne réclamait; et l'on trouve en outre des termes de nuances non moins étrangers au vocabulaire du maître, tels que "ausdrucksvoll" (qui remplace tantôt "legato", tantôt "hervortretend"), "zart", "weich", "sehr weich", "mezzoforte weich" (qui est un pur non-sens), "beschleunigt"...

Mais le plus grave est évidemment le bouleversement du plan qui résulte des énormes amputations que subit le morceau, et qui affectent surtout la récapitulation et la coda — autrement dit, le dernier volet du triptyque, qui au lieu d'équilibrer le premier, ne représente plus qu'un résumé hâtif guère plus étendu que le bref développement. En effet, les 495 mesures (moins 143 par rapport à 1878) se répartissent désormais en : Exposition, 228 (moins 4); Développement, 132 (moins 14); Récapitulation et Coda, 135 (moins 125!!!). Il est maintenant impossible, au reste, de déterminer exactement où finit la reprise et où débute la coda, à moins de considérer que cette dernière se limite à la péroraison, ce qui est une absurdité structurelle dans la mesure où elle est destinée à couronner la symphonie entière !

A l'exposition, Schalk rompt l'homogénéité du tutti sur A en confiant à l'harmonie des diminutions variées



du thème (ex. 2). Ou encore il ajoute des ponctuations de timbale dans les silences (ex. mes. 214), selon une exigence de transitions typiquement wagnérienne, mais en contradiction radicale avec l'écriture par blocs, spécifique de Bruckner (le même processus avait été appliqué par Löwe à la *4e Symphonie* peu auparavant). Le développement ne connaît que quelques modifications mineures, surtout d'instrumentation. N'y insistons pas, pour nous concentrer sur le sort de la reprise. Ici, le premier groupe disparaît entièrement; puis, au terme du second, deux mesures d'horrible transition "crescendo-accelerando" (391-392) amènent une indéfendable section terminale de 36 mesures qui télescope la reprise de C (d'où toute citation des mouvements antérieurs a disparu) avec le premier volet de la Coda, pour déboucher directement sur la vague montante des cordes, privée quant à elle de son écriture en contretemps mais munie de dédoublements des noires en croches. La péroraison elle-même, enfin, souffre peu... sinon d'être amenée trop brutalement, ce qui, il faut y insister, lui ôte toute signification organique. Notons cependant que les croches des violons se transforment en noire trémolisées; enfin — seul détail valable — l'élargissement final de H est noté en valeurs vraies dans le cadre de l'Allegro (c'est à dire en augmentation).

Ainsi "arrangée" au goût du jour, la symphonie remporta un triomphe : les pieux disciples pouvaient s'estimer satisfaits. Etait-ce une raison suffisante pour perpétuer un pareil massacre par le truchement d'une édition critique dont la finalité même était de retrouver le vrai Bruckner ?...

III. CONCLUSION

Une version à éliminer

Poser la question qui précède, c'est, de toute évidence, y répondre; et ce sera ici la première et la plus essentielle de nos conclusions, au moins sur le plan pratique. Au terme de cette (longue !) analyse, il ne reste plus de doute : du fait des circonstances de sa genèse, et même si le compositeur en a rédigé lui-même une grande partie, le texte de 1889 ne saurait plus être considéré comme une œuvre authentique de Bruckner, pas davantage que la version de Löwe pour la *4e Symphonie,* dont il est l'exact parallèle. La *Troisième* a été bel et bien *terminée* en janvier 1878 avec l'addition de la coda au Scherzo; un mois auparavant, l'œuvre avait été présentée au public, dans cette seconde version, par son auteur lui-même (aucune autre des trois rédactions n'est dans ce cas). Tout ce qui s'est passé après cette date ne peut être considéré que comme nul et non avenu. De même, la *4e Symphonie* connaîtra, après son premier jet de 1874, une révision complète aboutissant à la forme aujourd'hui usuelle : celle rédigée en 1878 avec un nouveau Finale en 1880 (ici encore, un mouvement aura donc connu une variante intermédiaire). Et la mouture apocryphe qui suivra en 1888 n'a plus pour nous qu'une valeur de curiosité "archéologique" !

Après ces "exploits" de ses disciples, le vieux maître réagit d'ailleurs d'une façon qui ne laisse aucun doute sur l'opinion qu'il avait de leurs interventions : il leur condamna sa porte jusqu'aux derniers mois de sa vie (Josef Schalk notamment, dont on sait le rôle dans les remaniements de la *Huitième*, reçut le surnom éloquent de "Herr Generalissimus" !). Après sa mort, ils ne s'en prirent pas moins à la *Neuvième*...

Deux textes authentiques

Pour ce qui est de notre *Troisième,* l'urgence s'impose donc, avant tout, d'éliminer de notre vie musicale l'Endfassung, qui n'y demeurera encore que trop présente par les nombreux enregistrements qui en ont été réalisés. Il restera alors le choix entre deux textes authentiques, qui représentent deux étapes bien distinctes — et aussi précieuses l'une que l'autre — de la création brucknérienne, et dont la comparaison — on vient de le voir — est hautement instructive quant à la méthode de travail du compositeur. Elle l'est d'autant plus que la *Troisième* s'affirme, au terme de notre parcours, comme une œuvre-charnière dans laquelle son auteur a investi, comme il ne le fera jamais plus jusqu'à la *Huitième,* toute son énergie inventive et surtout novatrice. Dans l'Urfassung, comme dans celle de la *Quatrième,* on est surtout frappé par l'abondance et la fluidité du discours, qui confine à de la prolixité (ce qui a été tant reproché à notre musicien); mais, parallèlement, des structures neuves s'y mettent en place, dont bénéficiera toute son œuvre ultérieure : les brutales ruptures dynamiques, l'écriture par blocs ou en terrasses, l'ampleur sans précédent de la forme, avec son organisation ternaire à plusieurs niveaux, sont quelques-uns des caractères inaugurés en 1873, et où la couleur wagnérienne n'ajoute qu'un piment. En fait, on a là la vraie synthèse dialectique des deux premières symphonies.

Cependant, seule la version de 1878 peut être considérée comme véritablement accomplie — dans la mesure où l'œuvre pouvait l'être compte tenu du bond en avant qu'elle incarne. C'est là que les proportions atteignent leur meilleur équilibre; c'est là que les thèmes eux-mêmes trouvent leur profil définitif; c'est là enfin que se réalise pleinement la structure unitaire, par la mise en lumière des retours cycliques, traités non plus seulement comme allusions, mais comme une composante essentielle du matériau musical. Cette version est à nos yeux *la seule* qui doive être retenue comme texte de concert usuel : la terminologie allemande la qualifie d'ailleurs très justement de "Fassung letzter Wille" (version de volonté ultime). Ceci ne signifie nullement que l'Urfassung, avec ses étonnantes hardiesses et son élan si spontané et quasi juvénile, ne puisse connaître une destinée autonome : le succès du récent enregistrement d'Eliahu Inbal a donné une juste mesure de son impact auprès du public. Elle n'en demeure pas moins, par bien des aspects, immature; et l'on ne doit pas perdre de vue qu'elle n'a pas satisfait le compositeur le tout premier.

Vers une "version idéale"

Il reste que des éléments très précieux quant à la structure ont déjà disparu en 1878 du fait d'une autocritique parfois trop sévère de la part de Bruckner lui-même. Cette constatation a conduit Harry Halbreich à proposer, dans la ligne du travail admirable accompli par Robert Haas sur la *8e Symphonie,* de restituer quelques passages de l'Urfassung dans la cadre du texte de la seconde version de manière à aboutir à ce que nous avons, à Linz, qualifié de "version idéale" — notion qui fut accueillie avec curiosité mais en réalité ne fut pas comprise, car elle bat trop en brèche l'orthodoxie musicologique. Il n'y a pourtant là rien de scandaleux, dans la mesure où il ne s'agit d'introduire aucune note étrangère, mais seulement de rétablir, en quelques points précis et très limités, un équilibre rompu ou un élément enrichissant. Ainsi peut-on souhaiter retrouver, dans l'Adagio, le plan de rondo à cinq sections en rétablissant la première reprise du groupe A, que l'on empruntera à la version de 1876 (mes. 132-167, de préférence à l'Urfassung); ou encore, dans le Finale, les quatre mesures d'exorde du second thème, ainsi que les deux dernières allusions aux mouvements précédents, si suggestives, et qui "bouclent la boucle" avant l'éclatement de la Coda (mes. 681-688 de l'Urfassung). Je suggérerai en outre — et, là aussi, pour une évidente raison d'équilibre — la reprise du premier volet du Scherzo (mes. 1 à 58), telle qu'elle se pratiquait dans tous les précédents (2).

Ces interventions très discrètes sont dictées par la nécessité, à notre sens impérieuse, d'effacer autant que faire se peut les conséquences de l'impréparation du monde musical qui l'entourait à accueillir la nouveauté du discours symphonique brucknérien. Notre temps a le droit de retrouver l'œuvre du maître à la fois dans toute sa richesse et dans une forme aussi accomplie que possible, y compris là où Bruckner lui-même n'avait pu y parvenir totalement ! C'est là l'un des champs d'application privilégiés de la "musicologie créatrice" telle que nous nous efforçons de la promouvoir (on sait qu'un autre domaine essentiel, et connexe, est la restitution d'œuvres inachevées).

N.B. L'auteur tient à rendre hommage à Harry Halbreich, son ami et collaborateur de longue date, dont le remarquable rapport au Colloque de Linz, sous le titre *Bruckners Dritte Symphonie und ihre Fassungen,* a fourni la matière d'une part essentielle de nos conclusions; ainsi qu'à M. Jacques Houtman, chef d'orchestre *français* qui a donné en 1983, à Richmond, la première outre-Atlantique de la version de 1878 dans la nouvelle édition Nowak comportant la Coda du Scherzo.

---

(2) On peut aussi envisager, comme l'a fait L. von Matacic en 1965 à Paris, de retenir la rédaction de l'Endfassung pour le sommet du second groupe du premier mouvement (mes. 154-160), aboutissant à l'élargissement à la blanche. J'avoue ne pas avoir d'opinion arrêtée à cet égard...



• Martine DAVID & Anne-Marie DELRIEU, Aux sources des chansons populaires, Edit. Belin, Coll. Le français retrouvé 9 (1984), in 8° collé, illustrations par Nicoulaud, 317 pages.

Evidemment, il n'y a pas de musique, mais elles sont supposées connues de toutes ces chansons et revirades qui recensent **Au clair de la lune,** ou bien **Dodo l'enfant Do,** jusque **Minuit Chrétiens** et **Voici la Saint Jean** ou **Le temps des cerises.** On trouvera là un commentaire fait par des professeurs de Lettres et leur point de vue, sur lequel beaucoup de discussions s'ouvriront volontiers car les points de vue ou les informations sur les sources divergent parfois sensiblement entre littéraires et musiciens. On ne peut donc que souhaiter voir sur les rayons des bibliothèques pédagogiques ce petit livre fort agréable, avec des illustrations bienvenues et bon enfant. L'ensemble de la Collection d'ailleurs mérite notre attention, même si elle n'est pas consacrée à la seule conjonction "musique et lettres". Elle est des plus intéressantes : la qualité de son Directeur, Jean Bouffartigue en est le garant.

• • ● • •

Pour les fêtes ou anniversaires, voici deux magnifiques réalisations qui méritent notre double **croche d'or,** *puisque la mode des palmarès devient frénésie. Il s'agit de deux grands livres aux illustrations somptueuses :*

• L'HISTOIRE DE L'OPERA EN FRANCE, Editions Nathan, Collection Beaux Livres, Paris (1984), grand in 4° carré 29 × 25 de 192 pages, nombreuses ill. couleur et noir, couv. cartonnée sous jaquette illustrée.

Un ruissellement de documents de toute beauté d'une variété et d'une qualité exceptionnelles, depuis l'illumination du belvédère de Versailles au front de l'ouvrage d'après une peinture du XVIIIe siècle jusqu'à la mise en scène de **Lulu** de Berg par Patrice Chéreau et celle de **Saint François d'Assise** de Messiaen par Sandro Sequi. Et puis, même s'ils ont estimé n'avoir pas à s'étendre, voire à aborder des compositeurs moins populaires comme Vincent d'Indy, Albéric Magnard, Guy Ropartz (**Le Pays** est en fait un opéra dans lequel a triomphé la débutante Germaine Lubin), les auteurs sont gens de qualité et leur autorité en la matière est totale : Jean MONGREDIEN, Francis CLAUDON, Carl de NYS et Karl Heinz ROSCHITZ.

C'est donc là un ouvrage sans doute de haute vulgarisation et flatteur pour son iconographie incomparable, mais encore à la double pertinence, musicologique et littéraire. Il sera un ornement utile de votre bibliothèque.

• LE GRAND LIVRE DU VIOLON, Editions Van De Velde, Paris (1984) petit in 4° carré 30 × 22 de 256 pages, nombr. dessins, illustr. noir et couleurs, couv. carton. sous jaquette illustrée.

Après **Le Grand livre du Piano** du même Editeur Françis Van De Velde, que j'ai présenté avec l'enthousiasme justifié dont je suis encore capable dans L'EDUCATION MUSICALE de 1981/2, voici LE GRAND LIVRE DU VIOLON, réalisation anglo-américaine dont l'édition française a été préparée par Dominic GILL, dans la traduction de Y. DEBERGUES.

L'ouvrage est sous jaquette donnant un avant-goût de la riche iconographie : un gros plan sur la caisse de résonance d'un Stradivarius de 1691, et au revers, trois détails de violons de Stradivarius et Panormo. Au front de l'ouvrage, une somptueuse reproduction de **Louis Guéné, violon du Roi** (1791), par François l'Aîné Dumont. Nonobstant l'optique historique anglo-saxonne, présentant quelques distorsions par rapport à notre connaissance latine de l'Histoire du violon, cet ouvrage ouvre une porte de rêve après le livre volontairement technique de Dominique Hoppenot, **Le violon intérieur** paru chez Van De Velde également en 1981. **Après une Préface** et un **Prologue** de Dominique GILL, sont successivement abordés les thèmes suivants : L'anatomie du violon (D. Rubio), L'archet (J. Liivoja-Lorius), Le violon à l'époque baroque et à l'époque classique (N. Kenyon), Le violon au XIXe siècle (W. Mann), La technique du violon (H. Keller), Le Concerto pour violon (A. Clements) où Loucheur (et d'autres) ne figurent pas, Le violon au XXe siècle (R. Bernas), Du folklore au jazz (W. Mellers), Chronologie des violonistes (C. Roland et D. Gill) un peu confuse, Discographie (Ch. Roland), plus un Glossaire pour lequel je persiste et signe même envers et contre Yehudi Menuhin que le **saltato** n'est pas l'équivalent du **staccato,** Bibliographie et Index (plus remerciements).

Un beau Souvenir d'amitié, ou un beau présent que cette nouveauté qui ajoute au prestige du Catalogue de Francis Van De Velde.

• Almanach 1985, société de Musicologie du Languedoc, Béziers (1984), in-16 coquille, 48 pages, musique.

Une charmante initiative de la **Société de Musicologie du Languedoc** que cet Agenda de taille poucet, comme une carte de visite, imprimé à l'ancienne genre XVIIIe siècle sous couverture peignée, avec dessin de violoniste, **Etrennes à la jeune Iris** de Grécourt en guise d'exergue, suivies du Lutrin vivant de Gresset, 7 romances et chansons dont 5 dotées de leur notation musicale, et une **Eloge du musicien** de Boutroux sur l'air de **Trouverez-vous un Parlement ?** Calendrier, Saisons, Comput et Zodiaque accompagnent également ce livret miniature, avec une feuille de souvenirs pour chaque mois de l'année.

Pour un cadeau de début d'année et pour un prix modique voilà de quoi tenter tout musicien de goût. On se procure cet almanach original pour 22,50 F (mais oui) 2 Place de la Révolution, B.P. 4049 à Béziers, 34325 cedex, tél. (67) 28.70.78.

Jean MAILLARD

A L'ECOUTE DE LA MUSIQUE POLONAISE CONTEMPORAINE

par **Christophe JEZEWSKI**

A propos de l'article de Jean-Paul Couchoud
("Critique" nº 440-441/1984)

Jean-Paul Couchoud a le grand mérite d'avoir abordé un sujet qui depuis le livre de Henryk Opienski (La musique polonaise : Essai historique sur le développement de l'art musical en Pologne) n'a jamais été plus largement traité en France. Depuis la publication de cet ouvrage en 1918 (2ᵉ éd. 1929) la musique et la musicologie polonaises ont connu un essor spectaculaire, beaucoup de grands talents ont fait apparition et, de surcroît, les recherches très poussées sur la musique ancienne ont permis à découvrir de nombreuses œuvres de grande valeur, surtout du XVIIᵉ et du XVIIIᵉ siècle. Le livre de Jean-Paul Couchoud "La musique polonaise et Witold Lutoslawski" (Stock, 1981) — ma critique de cet ouvrage devait paraître dans le "Monde de la musique", mais pour des raisons inexplicables sa rédaction capricieuse ne l'a jamais publiée — ainsi que son article dans le nº 440-441/1984 de "Critique" (qui, elle aussi, n'a pas jugé opportun de publier ma polémique avec son auteur !) constituent donc des tentatives de pionnier dans ce domaine. En tant que telles, elles restent imparfaites et superficielles. En revanche les excellents entretiens de Jean-Paul Couchoud avec Witold Lutoslawski, sont beaucoup plus réussis et intéressants que ceux qu'a publiés en Pologne Tadeusz Kaczynski (PWM, 1972).

• • •

La Pologne occupe aujourd'hui une place importante sur la carte musicale de l'Europe. Les ouvrages concernant sa musique se font de plus en plus nombreux non seulement en polonais, mais surtout en anglais, en allemand, en russe, en suédois et même en japonais. La publication en France d'une histoire détaillée de la musique polonaise devient donc indispensable. Il ne faut pas cependant, avant qu'elle soit accessible, que l'image de cette musique soit, d'une façon ou d'une autre, déformée. Or, l'article de J.P. Couchoud (de même que sa brève histoire de la musique polonaise qui précède ses entretiens avec Lutoslawski, brossée, il est vrai, au dernier moment par l'auteur sur la demande de l'éditeur !) contient des lacunes et des erreurs de jugement inquiétants qui découlent d'une connaissance insuffisante du sujet. En voici quelques unes :

L'hypothèse que *"seuls les refugiés ou immigrés se font connaître en France"* est contredite par la réalité. En effet, c'est plutôt le contraire. Si l'on s'intéressait à l'art polonais en France, c'est surtout en fonction des bouleversements politiques qui ont secoué la Pologne plusieurs fois après la guerre. Les émigrés, surtout les compositeurs, tombaient pour la plupart dans l'oubli. Il suffit de citer plusieurs noms remarquables installés à l'étranger : en France - Alexandre Tansman (né en 1897), Roman Palester (né en 1907), Antoni Szalowski (1907-1973), Michal Spisak (1914-1965), Szymon Laks (1901-1983); en Angleterre - Andrzej Panufnik (né en 1914); aux Etats-Unis - Feliks R. Labunski (né en 1892), Roman Maciejewski (né en 1910), Jerzy Fitelberg (1905-1951) fils du célèbre chef d'orchestre Grzegorz Fitelberg, Tadeusz Z. Kassern (1904-1957), Michal Kondracki (né en 1902), tous, hélas, presque complètement inconnus en France.

Les musiciens polonais *"qui ont obtenu les faveurs de quelques rares firmes de disques occidentales"* ne sont pas seulement Lutoslawski et Penderecki : il faut y ajouter Alexandre Tansman enregistré aux Etats-Unis et aux Pays Bas; Andrzej Panufnik, très apprécié et souvent enregistré en Angleterre et aux Etats-Unis par Stokowski, Horrenstein, Atherton, Menuhin, Rojdestvensky et récemment Ozawa; Tadeusz Baird et Kazimierz Serocki abondamment enregistrés aux Pays-Bas, Japon et en Allemagne (où ont paru aussi l'année dernière quelques disques de Augustyn Bloch, Henryk M. Gorecki et Krzysztof Meyer); Grazyna Bacewicz aux Etats-Unis et en France.

En parlant de la musique polonaise d'avant-guerre J.P. Couchoud oublie les grandes individualités de Boleslaw Szabelski (1896-1979), puissant symphoniste aux tendances néo-baroques qui vers la fin de sa vie a rejoint la dodécaphonie; d'Artur Malawski (1904-1957), continuateur de Karol Szymanowski, dont le ballet "Wierchy" (Les Cimes) est la plus originale stylisation du folklore montagnard depuis les "Harnasie"; de Stanislaw Wiechowicz (1893-1963) maître de la musique chorale et enfin Michal Spisak (1914-1965) qui non seulement ne s'est pas "cantonné sagement dans le néo-classicisme", mais (selon l'éminent musicoloque T.A. Zielinski) est "un des meilleurs représentants de ce courant dans la musique mondiale".

En ce qui concerne la musique polonaise après 1939, il est obsolument insensé d'avoir oublié les noms d'Alexandre Tansman, d'Andrzej Panufnik et de Roman Palester qui comptent parmi les plus grands musiciens polonais de ce siècle. Etant tous les trois émigrés, ils ont été littéralement gommés de la culture polonaise à tel point que leurs noms ont disparu des encyclopédies et des livres sur l'histoire de la musique polonaise (pratique typique des pays communistes). Ce n'est qu'à la fin des années 70 qu'on les a enfin "réhabilités".

Quant à la nouvelle vague apparue après 1956, il fallait au moins mentionner les noms d'Edward Boguslawski, Romuald Twardowski, Witold Szalonek, Zbigniew Bujarski, Wlodzimierz Kotonski, Boguslaw Schäffer, Juliusz Luciuk, Marek Stachowski, Joanna Bruzdowiez qui tous, chacun à sa manière, enrichissent la musique polonaise. Car sa richesse tient aussi à sa diversité particulièrement spectaculaire par rapport à d'autres pays. Ajoutons qu'à l'heure actuelle il y a en Pologne 150 compositeurs en pleine activité créatrice !

Le compositeur qui pose le plus de problèmes à J.P. Couchoud est **Karol Szymanowski.** Décidément, il n'arrive pas à le saisir dans son essence. Il n'est pas le premier, avouons-le. Pendant longtemps, alors qu'il était encore presque inconnu, sa complexité et sa particularité ont suscité en France les commentaires les plus loufoques (à l'exception pourtant de l'excellent article de Robert Bernard dans son "Histoire de la musique", F. Nathan, 1963, et de celui d'Emile Vuillermoz qui dans la sienne comparait Szymanowski à Debussy). Or, en l'année 1984 on ne peut plus se permettre d'écrire n'importe quoi à son sujet. Jusqu'à présent on a publié en Pologne 27 livres sur Szymanowski, quatre en Grande Bretagne, deux en Allemagne, trois en U.R.S.S., deux aux Etats-Unis et un en Italie. Cinq volumes de ses essais et de sa correspondance ont paru en Pologne, un en Grande Bretagne et un en U.R.S.S. La bibliographie concernant ce musicien compte aujourd'hui environ 3000 titres en une dizaine de langues ! En France, depuis sa redécouverte en 1980, on a publié plusieurs articles sur Szymanowski. Moi-même j'en ai publié quatre (Le Monde de la Musique n° 261980, Diapason n° 276/1982, Télérama hors série n° 7/1983 et le numéro spécial 364/1983 de la Revue Musicale consacré à la grande triade polonaise Chopin-Norwid-Szymanowski. L'Avant-Scène Opéra n° 43/sept. 1982 a même publié tout un dossier sur ce compositeur (37 pages !) dont l'excellent essai de Harry Halbreich suivi de sa remarquable analyse du "Roi Roger".

Je n'ai pas l'intention de polémiser avec Jean-Paul Couchoud au sujet de l'auteur des *"Mythes"* qui occupe une place capitale dans l'histoire de la musique slave entre Scriabine et Stravinsky. Il faudrait pour cela un autre article. Je trouve seulement très maladroit de parler toujours des influences (quel artiste n'en a jamais subi, celles de ses grands prédécesseurs ou même de ses contemporains ?). Il est vrai qu'on peut les retrouver encore au cours de la première période de son œuvre (1899-1910) Mais, comme le dit à juste raison Robert Bernard, *"adaptées aux nécessités de son propre génie"*. Dans la deuxième (1911-1920), avec ses *"Mythes"* et son Premier concerto pour violon, Szymanowski procède à *"la plus grande révolution dans le domaine du violon depuis Paganini"* (selon T.A. Zielinski) et influence directement Bela Bartok (dans ses sonates et son Deuxième Concerto pour violon). Ce dernier le situe parmi "les tout premiers compositeurs du monde à côté de Ravel et Stravinsky" (lettre à sa mère du 3 avril 1922). Cette influence est détectable, à mon avis, même chez les dodécaphonistes viennois (surtout chez Alban Berg) qui estimaient beaucoup ses œuvres alors qu'elles circulaient à Vienne, publiées par Universal Edition, pendant la Première Guerre mondiale.

C'est au cours de cette deuxième période que Szymanowski crée **son propre langage musical,** profondément original, unissant les éléments des musiques du Proche Orient et d'un certain impressionnisme pour arriver à *"une sorte d'expressionnisme slave"* (selon T.A. Zielinski). Au cours de la troisième période (1921-1934) Szymanowski va élaborer, à l'égal de Bartok, **un langage nouveau,** puisant dans les formidables richesses de la musique montagnarde et folklorique polonaise. Dans sa critique de la Quatrième Symphonie concertante Pierre Vidal n'a-t-il pas écrit, à juste raison, qu'*"elle est le sommet de la musique folklorisante du XXᵉ siècle ?"* Non, Szymanowski n'est pas *"un créateur de second rang"* comme le veut Jean-Paul Couchoud. Et son influence sur la musique polonaise est immense, même encore maintenant. Il gagne aussi de plus en plus d'admirateurs dans le monde entier. Daniel Barenboïm avec qui j'avais occasion de parler longuement de Szymanowski au début de 1980 m'a dit : *"C'est un musicien qui monte sans cesse pour, à la fin du siècle, se retrouver parmi les plus grands"*. C'est aussi mon opinion. Quant à la phrase de Lutoslawski sur la Troisième Symphonie, on peut l'accueillir seulement avec un haussement d'épaules. Debussy n'a-t-il pas qualifié Wagner de *"la plus grande mystification dans l'histoire de la musique"* et Boulez n'a-t-il pas traité Tchaïkovsky de *"savon de toilette"* ? Szymanowski lui-même a traité Beethoven de *"vieux canapé"* et de *"plus somptueux tombeau du monde"* ! C'est bien dommage que Jean-Paul Couchoud ignore l'essai magistral que le musicologue anglo-indien K.S. Sorabji a consacré à l' auteur du "Chant de la nuit" (dans son livre "Mi contra fa", Londres 1947). S'il en avait pris connaissance, il apprendrait que Szymanowski *"a tissé une musique d'une pureté radieuse, d'une extase sublime d'expression, une musique tellement imprégnée de l'essence même de l'art persan le plus raffiné (...) qu'un tel exploit est sans pareil dans la musique occidentale"*.

En ce qui concerne Lutoslawski, il n'a **absolument rien en commun** avec le romantisme. Comme le dit le grand musicologue et philosophe de la musique polonaise Bohdan Pociej dans son livre sur l'auteur de la *"Musique funèbre" : "Lutoslawski réussit à restaurer le classicisme, donc l'harmonie, la plénitude et la perfection du Beau (...) contrairement au « romantisme » d'un Penderecki qui signifie le mouvement du Beau, son ouverture, son devenir, sa croissance..."*

Dans ce sens du côté du "romantisme" il faudrait classer aussi tous les descendants de Szymanowski - Panufnik, Malawski, Szabelski, Palester, Baird, Serocki, Kilar, Gorecki, Krauze, Sikorski, Lason, Krzanowski, Knittel, Sikora; du côté du "classicisme" - Tansman, Bacewicz, Spisak, Szalowski, Mycielski, Kassern, Kisielewski, Szeligowski, Woytowicz, Wiechowicz.

Et encore une chose : il n'est pas vrai que la Pologne *"n'avait pas d'autre référence nationale sérieuse en musique que Chopin"*. Dans ce pays la Renaissance a produit quatre grands compositeurs : Waclawz Szamotul, Marcin Leopolita, Mikolaj Gomolka et Mikolaj Zielenski, le baroque - cinq : Adam Jarzebski, Grzegorz Gerwazy Gorczycki, Marcin Mielczewski, Bartlomiej Pekiel, Stanislaw Sylwester Szarzynski. Sans cesse redécouverts, les cinq maîtres baroques polonais sont de plus en plus souvent comparés aujourd'hui à Monteverdi, Schütz, Frescobaldi, Gabrieli et même... Haendel (en ce qui concerne Gorczycki). Le préromantisme a donné à la musique polonaise de nombreux musiciens parmi lesquels se distinguent surtout Karol Kurpinski, Jozef Elsner, Feliks Janiewicz, un des plus grands violonistes de son temps admiré par Mozart lui-même, Maria Szymanowska, Franciszek Lessel et Michal Kleofas Oginski, auteur des célèbres polonaises. Ces trois derniers ont directement influencé Frédéric Chopin. Quelque étonnant que puisse sembler son génie, Chopin n'est donc pas tombé du ciel, il fut l'aboutissement et l'apothéose de toutes ces tendances qui cheminaient à travers la musique de son pays, en particulier l'attachement aux sources nationales et populaires. Et si la Pologne n'a pas donné à l'Europe un Bach, un Mozart, un Rameau ou un Vivaldi, **ses traditions et son bagage musical ont été suffisamment riches pour engendrer un phénomène aussi unique et exceptionnel que l'auteur des Mazurkas..**

Après Chopin et avant Szymanowski il y eut au moins quatre remarquables individualités dans la musique polonaise : Stanislaw Moniuszko, Juliusz Zarebski, Mieczyslaw Karlowicz et Ludomir Rozycki. Il faudrait y ajouter sans doute Ignacy Paderewski (surtout comme auteur d'une magnifique Sonate, des Variations pour piano et de la Symphonie "Polonia") et Wladyslaw Zelenski, auteur des opéras "Konrad Wallenrod" et "Goplana". L'œuvre de tous ces compositeurs qui sort enfin de l'oubli contient des pages d'une surprenante beauté et grandeur. Or, encore une fois, Jean-Paul Couchoud se trompe complètement en parlant de ces musiciens ou, tout simplement, il est "sous-informé"... L'opinion que *"Moniuszko reste un produit de consommation intérieure"* est contredite par la réalité. Ses opéras se jouent avec succès, de plus en plus souvent, surtout depuis une vingtaine d'années, du Mexique jusqu'à Tokio en passant par Detroit, Boston, La Havane, Bonn, Bristol, Berne, Trieste, Berlin Est, Helsinki,

Ankara etc., sans parler des pays slaves, et placent leur auteur, doté d'une rare sensibilité et invention mélodique, à côté d'autres éminents créateurs d'opéras nationaux : **Smetana, Glinka et Erkel.** Les superbes mélodies et cantates de **Moniuszko** le font souvent comparer à Schubert et ses opéras et œuvres pour orchestre à Rossini et Bellini. Quant à Zarebski (1854-1885), précurseur de l'impressionnisme, compositeur admiré par Liszt et Borodine, qui pourrait être même le successeur direct de Chopin dans la musique polonaise, s'il n'était pas mort prématurément, Jean-Paul Couchoud ne l'aperçoit même pas. Il n'aperçoit pas non plus Ludomir Rozycki (1883-1953), un des plus grands talents du groupe "Jeune Pologne" à côté de Szymanowski et Karlowicz. Ses excellents opéras (surtout "Eros et Psyché" admiré par Puccini, "Beatrix Cenci", "Boleslas le Hardi"), ses poèmes symphoniques ("Boleslas le Hardi", "Anhelli", "Le Roi Kofetua", "Pieta") ses deux concertos pour piano et son concerto pour violon, sa musique de chambre (un quintette, un quatuor, une sonate pour violoncelle et piano, un trio), ses mélodies et pièces pour piano (préludes, impromptus etc.) lui assurent une place remarquable dans la musique postromantique.

Mieczyslaw Karlowicz, selon Jean-Paul Couchoud, *"n'a pas dépassé le niveau d'un aimable postromantisme"*. Or, cet artiste, lui aussi disparu prématurément, est sans nul doute un des plus intéressants compositeurs de la fin du XIX[e] siècle. Sa musique constitue un apport très original et personnel au postromantisme : à la fois slave et nordique, imprégnée de mélancolie et de langeur métaphysique, elle est l'expression d'une âme tourmentée, extatique et mystique. Ce n'est pas par hasard que Mstislav Rostropovitch a qualifié récemment les six poèmes symphoniques de Karlowicz *"parmi les plus beaux dans l'histoire de la musique"*. Ajoutons qu'on pourrait dire exactement la même chose de ses vingt deux mélodies et de son concerto pour violon...

Mais n'en voulons pas trop à Jean-Paul Couchoud. Les Polonais eux-mêmes ne connaissent pas suffisamment leur musique et ne font que très peu pour la faire connaître aux autres. Les maisons de disques polonaises s'intéressent surtout à la musique pop; les œuvres classiques et contemporaines sont enregistrées au compte-gouttes et les tirages sont dérisoires. Dans cette situation les erreurs d'analyse sont presque inévitables...

Ce qui manque beaucoup dans le livre et l'article de Jean-Paul Couchoud c'est la bibliographie du sujet. Tous ceux qui s'y intéressent la trouveront ci-dessous, sélective et en trois langues :

En français :

Ludwik Erhardt - La musique en Pologne. Ed. Interpress, Varsovie 1974.
Werner Fuchss - Paderewski, reflets de sa vie. Tribune Ed., Génève 1981.

En anglais :

Polish music. - Edited by Stefan Jarocinski (ouvrage collectif). PWN, Warszawa 1965.
G. Michalski, E. Obniska, H. Swolkien, J. Waldorff - An outline history of Polish music. Interpress, Warsaw 1979.
B.M. Maciejewski - Twelve Polish composers. Allegro Press, London 1976.
B.M. Maciejewski - Moniuszko, father of Polish opera. Allegro Press, London 1979.
Jim Samson - The music of Szymanowski. Kahn & Averill, London 1980.
Teresa Chylinska - Karol Szymanowski. New York 1973.
Steven Stucky - Lutoslawski and his music. Cambridge University Press, Cambridge 1981.
Karol Szymanowski - Correspondance 1903-1919. Universal Edition, Vienne 1982.
Ray Robinson & Allen Winold - A study of the Penderecki St. Luke Passion. Moeck Verlag, West Berlin 1983.
Judith Rosen - Grazyna Bacewicz, her life and works. University of Southern California, Los Angeles 1984.

En allemand :

Wolfram Schwinger - Penderecki. Leben und Werk. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1979.
Begegnung mit Karol Szymanowski - Verlag Philipp Reclam, Leipzig 1982. (Ce livre contient l'ouvrage de Stanislaw Golachowski, les "Rencontres avec Szymanowski" de Jaroslaw Iwaszkiewicz, sept essais de K. Szymanowski, ses lettres choisies et la chronologie de sa vie et de son œuvre).





• **Marc-Antoine CHARPENTIER** (1634-1704) - **MEDEE - Harmonia Mundi.**

Voici une initiative intéressante car si l'œuvre religieuse de M.A. Charpentier est assez abondamment enregistrée, la discographie concernant l'œuvre profane reste pauvre. Charpentier a écrit trois tragédies lyriques qu'il dénomme "opéra" — ici se profile l'influence italienne —, celle-ci étant la dernière en date (1693). L'intérêt musical vient renforcer l'intérêt musicologique de cet enregistrement, car l'ensemble de W. CHRISTIE "Les arts florissants" insuffle à cette musique un mouvement, un rythme qui relève de l'esthétique baroque.

H. BAZ

• **Jean-Sébastien BACH, Six Suites françaises - Album 2 × 33/30 - L'OISEAU-LYRE - Florilégium 411811 OH2 BA 320 Numérique.**

L'OISEAU-LYRE nous offre ici un régal avec ce récital que Christopher Hogwood donne sur deux clavecins accordés en tempéraments divers et qui figurent parmi les trésors précieux du Musée instrumental du C.N.S.M. de Paris (Josiane Bran-Ricci, Conservateur) : un Jean-Claude Goujon/Jacques Joachim Swanen daté de 1749/1784 et un Andreas Rückers/Pascal Taskin (1646/1780). Deux instruments des dieux dont l'un provient de la dation de la Comtesse de Chambure, sur lesquelles cet artiste aux inflexions si personnelles qu'est Christopher Hogwood fait entendre les **Six Suites françaises** de Jean-Sébastien BACH (1685-1750). Nommons les plutôt "Suites dans le goût français", avec leur simplicité voulue, le schéma traditionnel **Allemande-Courante-Sarabande** et **Gigue** que l'auteur agrémente parfois d'un **Prélude** ou d'une pièce intercalaire entre les danses centrales. Ces **Suites** présentent de nombreux écueils dans la recherche de leurs sources manuscrites, fort nombreuses avec les copies qu'en ont fait les élèves du Cantor et qui présentent parfois des leçons fort divergentes sur vingt années d'écart, entre 1722 et 1745. Il existe même deux autres **Suites** du même caractère qui ont été généralement écartées par suite de la disparate et des bizarreries dans la transmission. Quoi qu'il en soit, les contrastes sont charmants, les pages parfois longuettes sous des doigts inhabiles sont dotées d'un incomparable coup de baguette magique qui fascinera les amateurs.

• **M.A. CHARPENTIER, Pastorale de Noël, Magnificat - 33/30 HARMONIA MUNDI HM 1082 (cassette 401082).**

Ornée sur sa pochette d'une magnifique **Adoration des bergers** par Georges de la Tour, cette nouveauté HARMONIA MUNDI offre deux pages de Marc-Antoine CHARPENTIER (1635-1704). En premier lieu, une **Pastorale sur la naissance de N.S. Jésus Christ** au charme italianisant, aux contrastes pittoresques dont **Les Arts florissants** nous livrent une interprétation particulièrement soignée par William Christie. A ces naïves églogues, l'auditeur pourra préférer le **Magnificat à 3 voix** qui sont ici Dominique Visse (haute-contre), Michel Laplénie (ténor) et Philippe Cantor (basse) soutenus par un ensemble de flûtes, violes, théorbe et orgue. On notera d'ailleurs, dans l'une et l'autre partition, l'équilibre sonore obtenu par l'emploi de dessus de viole en place de violons. Cette nouveauté trouvera ses inconditionnels, et saura toucher nombre d'amateurs du baroque sans pour autant apporter de modification à l'image que l'on a de M.A. Charpentier.

• **W.A. MOZART, Sonates d'église - 33/30 HARMONIA MUNDI HMC 1137 (cassette HMC 401137).**

Il existe 17 Sonates d'église de Wolfgan Amadeus MOZART (1756-1791), sans compter un fragment. Quatorze sont enregistrées ici par l'**Ensemble London Baroque** jouant sur des instruments anciens pour les violons (Ingrid Seifert sur J. Stainer 1661 et Anne Röhrig sur F. Barnia 1771) et le violoncelle (Charles Medlam sur Finocchi da Perugia 1720). La contrebasse de viole est jouée William Hunt (Violone de Robert Eyland copié sur un modèle de Busch, 1640) et l'orgue joué par John Toll, est du facteur William Drake (1984). Ces **Sonate all'Espistole,** destinées en principe à être jouées après l'épître, trouvent place dans la décennie 1770-1780, du n° 67 au n° 336 de Koechel. C'est dire qu'elles reflètent plusieurs aspects de l'esthétique mozartienne, et que leurs durées sont variables, de deux à quatre minutes en un seul mouvement généralement rapide. Sans qu'il s'agisse de partitions remarquables, elles se laissent entendre, surtout dans cet équilibre qu'ont su trouver les artistes de l'**Ensemble London Baroque.** C'est là une agréable nouveauté HARMONIA MUNDI.

• **MOZART, Symphonie concertante pour instruments à vent, Concerto K. 314 b pour hautbois, 33/30 PHILIPS Trésors Classiques 411 134-1 numérique.**

Une fois encore, le cher grand Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) a été victime de ce faquin de Cambini, qui fit éliminer la **Symphonie Concertante** qu'il avait écrite pour Jean Legros, directeur du Concert spirituel, au bénéfice d'une de ses compositions. Le manuscrit de Mozart a été acheté par Legros puis a disparu pour refaire surface inopinément au XIXe siècle, grâce à la sagacité d'Otto Jahn, dans la version pour hautbois, clarinette, cor et basson, telle qu'elle est actuellement connue de tous. Avec la garantie irréfutable d'un ordinateur témoin, Robert D. Levin et Daniel N. Leeson ont déterminé que l'original ne correspondait en rien à ce que Mozart avait prévu, et leur examen attentif à l'aide de ce que Satie eut appelé un phonoscope leur a donné la solution : les solistes sont non plus hautbois, clarinette, cor et basson, mais la flûte reprend place au lieu de la clarinette, et l'instrumentation est éclairée de diverses retouches scrupuleusement mozartiennes. Cette reconstruction et ces cadences de Robert D. Levin est désormais œuvre cotée K. 297 B (suppl 1 n° 9). Elle bénéficie d'une interprétation idéale par Aurèle Nicolet, Heinz Holliger, Hermann Baumann (cor) et Klaus Thunemann (fagott) avec l'Academy of St Martin-in-the-Fields. De même du **Concerto K. 314 en Ut M.** pour hautbois connu jadis dans sa reconversion pour flûte en **Ré Majeur** et que Pierre

Pierlot avait révélé dans sa version originale en 1948 sur disques 78 tours. C'est ici Heinz Holliger qui tient magistralement le rôle du soliste, avec le même ensemble de St Martin in the Fields, toujours dirigé par la même baguette magique de Neville Marriner.

- **DEBUSSY, L'œuvre symphonique intégrale - Coffret 3 × 33/30 - ADES Coll. REEDITIONS RENOMMEES 7093 (disques ADES 7097/8/9 stéréo).**

Le retour de cette intégrale dans le Catalogue National peut être saluée comme une parfaite réussite de ADES. Elle avait obtenu en 1959 le **Grand Prix du Président de la République** de l'**Académie Charles Cros** : elle retrouve en 1984 une fraîcheur et une présence indiscutables. Elle avait fait la richesse de nos discothèques voici un quart de siècle : elle mérite d'être renouvelée, et surtout d'être connue de la nouvelle génération.

Manuel Rosenthal dirige, de sa baguette magistrale et très française cette intégrale, avec l'**Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris** et les **Chœurs de la R.T.F.** (direction, René Alix) et nous retrouvons avec plaisir Lucien Lavaillotte dans la flûte du faune et Etienne Baudo dans la solo de cor anglais de **Nuages.** Si l'on dit "intégrale", rappelons qu'il y manque néanmoins plusieurs pages, notamment certaine **Gymnopédie** d'Erik Satie orchestrée par Claude de France, et puisque figurent pour notre plus grand plaisir la **Danse** et la **Sarabande** orchestrée par Ravel, on regrette l'absence de la **Petite Suite** orchestrée par Henri Büsser. Nous n'y trouvons pas non plus les **Rhapsodies** pour orchestre (avec clarinette et avec saxophone) non plus que la **Fantaisie** pour piano et orchestre.

Néanmoins, Claude Debussy (1862-1918) est là, avec ses pages de jeunesse comme **Invocation** pour ténor solo (Michel Caron), Chœurs et orchestre datée de 1883, et qui valut à son auteur une place de 4ᵉ, juste devant Edmond Missa aux éliminatoires du Concours de Rome. **Salut, Printemps** est aussi de ces pages prémonitoires qui datent des années estudiantines avec soprano solo (Nadine Sautereau), les chœurs et l'orchestre. Toutes les grandes pages sont évidemment là : **La Mer** avec ses trois volets **De l'aube à midi sur la mer, Jeux de vagues** et **Dialogue du vent et de la mer**), les **Nocturnes** (en trois parties également : **Nuages, Fêtes** et **Sirènes** avec chœur égal de femmes), les **Images,** au découpage plus complexe, toujours en trois parties : **Gigues, Iberia** (elle-même en trois parties avec **Par les rues et par les chemins, Le matin d'un jour de fête** et **Rondes de Printemps**), le **Prélude à l'Après-Midi d'un faune,** le poème dansé **Jeux,** et certaine **Marche écossaise** (pas du meilleur Debussy).

Cette belle reprise, pour laquelle il faut féliciter ADES, bénéficie d'une illustration originale de Maurice Tapiero sur la couverture du coffret; et le commentaire reste, bien sûr, celui de Claude Rostand.

Jean MAILLARD

- **J.S. BACH** (1685-1750) : Sonates pour violon et clavecin, BWV 1014 à 1019 - David Oistrakh, violon - Hans Pischner, clavecin - **Deutsche Grammophon** Album double 413 515-1 - Existe en cassettes.

La réédition en série économique des six sonates pour violon et clavecin de J.S. Bach gravées en 1965 et 1967 par David Oistrakh coïncide avec le dixième anniversaire de la disparition de l'illustre interprète. Certes, en presque vingt années la discographie de ces œuvres s'est considérablement accrue, et notamment de versions plus authentiquement "baroques" à la fois en ce qui concerne le choix des instruments que le jeu sur ceux-ci (S. Kuijken, A.l Harnoncourt, M. Huguett...). Cette version n'est pourtant nullement démodée. Eille se situe hors des querelles d'écoles et des atteintes du temps. Le violon d'Oistrakh, tel le violoncelle de Casals, le piano de Fischer, ou l'orgue de Walcha dépasse ce qui n'est plus qu'anecdotisme instrumental, péripétie stylistique, pour atteindre aux régions sublimes où l'interprète et son outillage s'oublient devant la seule musique. Une version éternelle.

- **Hector BERLIOZ** (1803-1869) : Requiem ("Grande Messe de Morts") - Peter Schreier, ténor - Chœurs et Orchestre symphonique de la radiodiffusion bavaroise, direction Charles Münch - **Deutsche Grammophon** Album double 413 523-1 - Existe en cassettes.

Voici à nouveau disponible dans un album économique (deux disques au prix d'un) le Requiem de Berlioz que Charles Münch grava en 1967 et qui obtint un grand prix du disque. On se souvient que Münch avait révélé en onze disques chez un autre éditeur la plupart des grandes œuvres de Berlioz bien avant l'exaustive entreprise de nos amis anglais. On retrouve ici avec la même émotion, le même enthousiasme, une version qui à près de vingt ans de distance garde une présence et une fraîcheur surprenantes. La vision de Münch, classique et déthéatralisée fait se situer l'œuvre dans le droit fil de "La Grande Messe des Morts" de **F.J. Gossec.** Un tout petit reproche : l'absence de texte de présentation. Par contre le texte du Requiem et sa traduction trilingue s'y trouve.

- **Robert SCHUMANN** (1810-1856) : L'œuvre pour orgue - Philippe Lefebvre à l'Orgue de l'abbatiale de St-Michel de Nantua **FY 023.**

Ce disque paru en 1976 fait une nouvelle entrée sur le marché dont on ne peut que se réjouir. Philippe LEFEBVRE, brillant lauréat du concours de Chartres 1973, s'attache par ses disques (J.G. Walter, M. Dupré...) à des aspects de l'orgue moins connus que ceux où se complaisent à briller, sans toujours beaucoup d'originalité ni de risques la plupart de ses confrères.

Les deux faces de ce disque sont très différentes l'une de l'autre, et seule la deuxième : **Six fugues sur BACH op. 60,** expressément destinées à l'Orgue rend totalement justice à l'œuvre, et l'on n'y peut rêver interprète et instruments plus idéaux que ceux-ci.

Les réserves que je ferais pour la première face tiennent au fait que ces dix courtes pièces : **"Six études en forme de canon"** op. 56 et **"Quatre esquisses"** op. 58, appellent avec urgence le piano qu'il soit à pédalier ou à trois mains. L'écriture y est à peine différente que dans le reste de la production pianistique de Schumann, et quelque soit le talent de l'interprète, et il est énorme ici, jamais des batteries, trémolos mesurés, dédoublement d'accords dans les deux mains, croisements de voix dans une même main, ne seront pleinement satisfaisants à l'Orgue. Imaginerait-on les **"Fantasiestücke"** ou les **"Waldszenen"** jouées à l'orgue, c'est un peu ce qui se passe ici.

Ce disque nous révèle, à cette petite réserve près, un aspect très original, méconnu et attachant de l'œuvre de Schumann dans les meilleures conditions discographiques actuelles. Il convient également de noter une pochette très bien renseignée sur le plan musicologique et organologique, un minutage très généreux (56 minutes) et un prix de fin d'année intéressant.

J.J. PREVOST

• **Maurice RAVEL** (1875-1937) : **Intégrale d'Orchestre - André Cluytens et l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire - E.M.I. La Voix de son Maître 1552 723.**

Quatre disques en coffret, témoignage, hommage rendu à notre art, rencontre d'exception entre la musique et ses artistes, une interprétation à la fois naturelle et puissante, humaine, délicate et nerveuse, passionnée... Il fallait depuis longtemps combler ce vide discographique inacceptable, et rappeler enfin que les très grands chefs d'orchestre peuvent aussi parfois être français. Nous avons trop souvent tendance à vénérer d'abord tout ce qui nous vient d'ailleurs.

Je regrette toutefois que E.M.I. et ADES aient choisi de rééditer ensemble leur deux Intégrales Ravel, l'une par Cluytens, l'autre par Rosenthal, toutes deux excellentes mais dont la parution simultanée risque de créer commercialement un climat de concurrence préjudiciable à l'une autant qu'à l'autre.

La tendance actuelle à soigner la qualité du son, des attaques, des rapports de tempi, tout ce que la musique peut receler de ponctuel, tendance au demeurant positive, nous a conduit un peu malgré nous à ne conserver de Ravel que son génie des timbres, sonorités fabuleuses, orchestrales et harmoniques, et sa dynamique hallucinante. Aujourd'hui l'émotion résulte souvent en premier de ce souci d'exactitude formelle. Cluytens propose une démarche un peu différente, plus intimement vécue, comme si une relation privilégiée avait rapproché l'homme et la musique, sorte "d'acoquinage" entre Ravel et Cluytens au profit d'un idéal expressif intense et chaleureux. J'ai enfin retrouvé une œuvre vivante, du dedans, pas un présentoir ou seulement un miroir. Une sorte de sentimentalisme pudique, à la fois candide et fervent, dissimulé sous la somptuosité d'un masque, la rutilance de l'effet, et tous ces mirages sonores fantasmatiques, éperdus, semble animer l'ensemble en lui donnant une dimension humaine.

Voici une bonne occasion de redécouvrir un "génie" que notre société musicale aurait un peu tendance à "classer".

Au programme, et par ordre d'importance (à mon avis), quant à l'interprétation de Cluytens : "Ma Mère l'Oye" (ballet intégral), "la Valse", "Rapsodie Espagnole", "Daphnis", le "Boléro", les "Valses nobles et sentimentales", "Pavane", et les transcriptions pour orchestre de "Alborada del gracioso", de "Une barque sur l'océan", et du "Tombeau de Couperin".

Pas "d'éventail de Jeanne" ici; dommage, mais la frustration ne me semble pas mortelle. Quant au premier "Sheherazade", l'ouverture de féérie de 1899, répudiée par Ravel lui-même, vous ne la trouverez pas non plus.

L'enregistrement date de 1962... 23 ans d'âge qui n'apparaissent nullement.

• **ROMANTIQUES ALLEMANDS : Schubert** (1797-1828) - **Schumann** (1810-1856) - **Brahms** (1833-1897) - **ADES...** le verbe et la musique... numérique... 14065.

Musicalité exceptionnelle, aristocratique, sans le moindre effet extérieur ou anecdotique, vénération d'un idéal romantique décanté, mystique, aux limites de l'abstrait, fragile, extatique, quête sonore intériorisée à l'extrême, plus imaginée que réellement vécue... Le titre aurait mérité une suite : ...ou l'Allemagne romantique vue par la France de 1985. Vous ne serez pas déçus Le **Chœur de chambre de l'Opéra de Lyon** placé sous la direction de **Bernard Tetu** confine religieusement au sublime, le temps a suspendu son vol. Il existe d'autres versions sans doute plus vivantes, plus colorées de ces œuvres, mais l'exécution ici ouvre sur une expression de recueillement très dense et très ardent.

Au programme : les quatre magnifiques **chœurs op. 17** pour voix de femmes avec accompagnement de cors et harpe, et les quatre **quatuors vocaux op. 92** de Brahms; le **Chant des Esprits au-dessus des Eaux D 714** pour voix d'hommes et quintette à cordes de Schubert (sans doute la pièce maîtresse de ce récital); le **Zigeunerleben op. 29 n° 3**, et enfin quelques extraits des **Spanisches Liederspiel op. 74** de Schumann. Noël Lee : Piano; **Marie-Claire Jamet :** Harpe; **André et Wilfrid Fournier :** Cors; **Jean-Philippe Vasseur** et **Jean-Baptiste Brunier :** Altos; **Paul Boufil** et **Marcel Bardon :** Violoncelles; **Sylvain Wiener :** Contrebasse.

• **Emmanuel CHABRIER** (1841-1894) - **"L'Etoile" - E.M.I. La Voix de son Maître - Digital 2700863.**

Le *"Roi malgré lui"* par Charles Dutoit, puis cette facétieuse *"Etoile"* par John Eliot Gardiner; révélation de l'un, résurrection de l'autre, autant de réjouissances choisies qui vous réconcilient une fois pour toutes avec la vie ! Cette aimable révérence à la mémoire de Chabrier nous a donné une fringale de musique qu'il vous faudra, Messieurs les Editeurs, absolument satisfaire. Nous voulons **Gwendoline,** et les bribes du **Briséis** inachevé, sans parler de la **Sulamite** ni d'**Une Education Manquée** uniquement disponible chez Harmonia Mundi... en monophonie !

Il faut absolument célébrer au plus tôt l'œuvre théâtral entier de ce musicien honteusement dédaigné qui sait pourtant si joliment faire sourire. Tendresse et sensibilité se cachent derrière la Comédie, et la musique après la farce, laisse toujours un je ne sais quoi de généreux au fond du cœur. Je regrette seulement que la publication simultanée des deux ouvrages, essentiellement complémentaires ait créé une détestable situation de concurrence, comme s'il fallait à tout prix choisir l'un au détriment de l'autre. De cette géniale **Etoile,** premier essai théâtral abouti, à la maturité du **"Roi malgré lui",** la musique a pris du corps, infiniment d'indépendance et de cohésion; elle est devenue spectacle, spectacle du cœur et de l'esprit. Sans doute l'**Etoile,** plus conventionnelle, plus immédiatement attractive, concrète, gagne facilement la palme au jeu des préférences, bast ! la comédie enchante. La mariée n'est jamais trop belle; mais je ne saurais préférer l'une à l'autre de ces deux exquises pantalonades.

Georges Gautier (le roi Ouf 1er), **Gabriel Bacquier** (Siroco l'astrologue), **François le Roux** (Hérisson de Porc - Epic), **Antoine David** (Tapioca), **Colette Alliot-Lugaz** (Lazuli), **Ghyslaine Raphanel** (Princesse Laoula), **Magali Damonte** (Aloès), et encore : *Michel Fockenoy, René Schirrer, Elisabeth Vidal, Isabelle Manent, Isabelle Eschenbrenner, Andrée Didier, Brigitte Desnoues, Valérie Marestin, Alain Maratrat,* l'**Orchestre** et les **Chœurs** de l'**Opéra de Lyon,** soit une foule d'artistes qui, sous la baguette avisée et dynamique de **Charles Dutoit** ont su donner le meilleur d'eux-mêmes pour une réalisation exemplaire.

Ouf 1er, Siroco, Laoula, et surtout Lazuli sont magnifiquement incarnés. Les interprètes leur donnent du corps, du corps et du caractère.

Cette Etoile là, décidément, brille d'un bien chaleureux éclat.

- **Gustav MAHLER** (1860-1911) - **Symphonie n° 2 "Résurrection" - Deutsche Grammophon... DG 413-524-1.**

Réédition, rhabillage... l'enregistrement date de 1969 et figure depuis 15 ans au catalogue **DG.** Il s'agit d'un vieux et grand classique doté de qualités suffisantes pour justifier encore longtemps de sa présence. La bande mère, exceptionnelle sans doute, place cette nouvelle gravure parmi les meilleures actuelles. L'orchestre est bien là, bien présent, en largeur, en profondeur, rendu avec une superbe dynamique subjective. Quant à l'interprétation, elle témoigne de l'extraordinaire maîtrise d'un chef — **Raphaël Kubelik** — capable à la fois d'autant de rigueur formelle que de passion. Un souffle dramatique ardent anime cette fresque immense, mais tout cela respire, est clair. L'interprétation d'ensemble, toute cette lente progression jusqu'aux cloches finales de l'apothéose devient évidente. Ici la musique génère sa propre justification, révélant un espace poétique né d'un orchestre-kaléidoscope à la fois incantatoire, processionnel, prophétique et véhément. Le dernier mot sera pour saluer la magnifique performance du chœur dans le finale dont je n'ai jamais personnellement autant saisi la nécessité dramatique; aussi profondément inspirée. **Chœurs** et **Orchestre symphonique de la radiodiffusion Bavaroise, Edith Mathis** (soprano), **Norma Procter** (contralto), direction : **Raphaël Kubelik.**

- **Jean Sébastien BACH** (1685-1750) - **Concerts Brandebourgeois** BWV 1046 à 1051 - **ERATO...** numérique... NUM 751342-2.

Je dois avouer, depuis le premier enregistrement des six "Concerts" par Nikalaus Harnoncourt, aux alentours des années 65-70, n'avoir jamais entendu d'interprétation véritablement décisive, et pour excellente qu'elle soit, cette nouveauté due à l'**Orchestre Baroque d'Amsterdam** placé sous la direction de **Ton Koopman** ne modifiera probablement pas le panorama de la discographie actuelle. Sonorités claires, soyeuses, effectifs sonores magnifiquement choisis, tout cela respire le charme gracile et la bonne facture. En bref, voici une bonne version avec sa part d'originalité spécifique, comparable en gros à celle de Leonhardt. Mais l'interprétation "Exemplaire", "Historique" ou de "Référence" appartient encore à l'avenir. Maintes fois à l'écoute de ces deux disques bien gravés, à la faveur d'élans irrésistibles Ton Koopman semble accéder enfin au niveau supérieur de la musique, à ce niveau d'évidence ou toute considération devient inopportune, caduque. Sans doute lui manque-t-il un peu d'ampleur, la pourtant solide architecture d'ensemble passe trop souvent au second plan, toute noyée par l'importance excessive accordée systématiquement au détail, à tous ces petits riens qui jalonnent la musique, en font la beauté et lui donnent vie. Il en résulte un certain déséquilibre au profit d'un rubato baroquisant à l'extrême, aux limites du maniérisme.

Ces remarques n'engagent que moi bien sûr et d'ailleurs, je ne désire pas formuler de trop longues critiques négatives sur une interprétation malgré tout honorable, parmi les quatre ou cinq bonnes versions disponibles.

Hervé MUSSON

Informations diverses

• **ANGERS**

— Tremplins musicaux **24-25-26 Janvier** 1985. Présentation des Jeunes Talents (18 à 25 ans) au cours de trois soirées. *Christophe Boulier*-violon, *Laurence Monteyrol*-soprano, *Pierre Benhaiem*-piano, *Philippe Cassard*-piano, *Laurent Verney*-altiste, *Laure Rivière*-piano, *Martine et Xavier Gagnepain*-duo piano, violoncelle, *Mariko Kaneda*-piano.

— **Samedi 26 Janvier,** 15 h. Débat retransmis par Radio-France "La place de l'enseignement supérieur de la Musique, dans le dispositif national". Avec la participation des principaux professeurs du Conservatoire National de Musique de Paris et de Lyon.

• **CANNES**

1er Colloque International de Pédagogie Musicale. Quel enseignement musical pour demain ? (27-30 Janvier 1985. Cannes, **Midem classique)**

27 Janvier : Pourquoi se former à la musique ? Echanges et réflexions sur les potentialités et les motivations individuelles dans l'éducation musicale.

28 Janvier : L'insertion de l'enseignement musical dans la société.

29 Janvier : Les institutions d'éducation musicale. La musique à l'école, les écoles de musique et les autres lieux de formation.

30 Janvier : La pédagogie musicale et les nouvelles technologies.

Le Colloque est organisé par l'Institut de pédagogie et le midem avec le concours des Ministères de la Culture, de l'Education Nationale, des Relations Extérieures, du Conseil supérieur de la Musique, de l'I.S.M.E., du Comité National de la Musique, de la Délégation Régionale à la Musique/Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Adresse du Comité d'Organisation : Institut de Pédagogie Musicale, 211, Avenue Jean Jaurès 75019 PARIS.

• **MUSIQUE A DECOUVRIR**

Maison de Radio-France. Entrée libre.
Pierrette Germain, productrice déléguée

— Jeudi 14 Février - 18 h 30 - auditorium 106

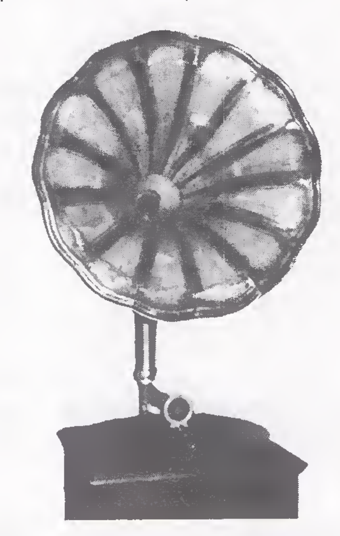
G. Tailleferre : Jeux en plein air -
Philippe Fenelon : Sonate pour deux pianos -
Antoine Tisne : Bocephal (création) -
Arensky : Trois pièces pour deux pianos -

Duo Ani et Raffi Petrossian, piano.

• **9e EXPO-VENTE "LES COLLECTIONNEURS" :
(24-27 Janvier 1985 - Porte de Versailles - Pavillon 8)**

Rendez-vous annuel de la Collection... Célébration de l'objet... et Découverte d'un monde magique...

Les Collectionneurs accueille donc dans cette optique, **les Professionnels, les Particuliers,** et **les Associations. 300 exposants** qui présentent au public environ **500 collections** sur les **sujets** les plus **variés** et les plus **insolites.**



Concert automatique (communément appelé phono Bistrot)
Appareil muni d'un monnayeur. Moteur permettant de jouer 6 disques. Mise en marche avec pièce de monnaie et arrêt automatique au bout d'un certain temps.

• **VOYAGES CULTURELS**

En accord avec **Fréval Voyages** déjà citée dans notre nº de Novembre, agence aux activités multiples désireuse d'étendre celle-ci aux domaines culturels, nous vous proposons par son intermédiaire des équipées "Week End" ou "mini semaine" en période de vacances scolaires (vacances de Février zones 1 à 3, et vacances de Printemps zone 1) accessibles à des prix promotionnels sur lesquels, en qualité de lecteurs de **l'Education Musicale** vous bénéficierez d'une remise supplémentaire.

Choisissez !

LENINGRAD ou **MOSCOU**

3 week-end dans l'une ou l'autre de ces deux villes pendant les vacances de Février avec deux spectacles — Ballets, Concerts, ou Opéras (programme du théâtre du **Bolchoï** pour Moscou), selon répertoire en cours dans chacune des deux villes, et visites de **l'Hermitage** (Leningrad), du **Musée Pouchkine** ou de la **galerie Tretiakov** (Moscou).

Les dates : 9/2-12/2; 16/2-19/2; 23/2-26/2.

Une "Mini-semaine" **Moscou et Leningrad** avec 3 spectacles plus les visites déjà mentionnées.

Prix Week End : 2815 F T.T.C.
Prix Mini-semaine : 3065 F T.T.C.

Inscriptions à : Fréval Voyages, 36, rue Grande B.P. 14, 77130 FONTAINEBLEAU Cedex.
(Joindre cette annonce pour bénéficier des 6% de réduction sur prix promotionnels)

— **Du 23 Avril au 4 Mai 1985,** aura lieu en méditerrannée, la croisière Paquet "des jeunes virtuoses" : Fréval Voyages est une des rares Agences agrée Paquet.

• **UNIVERSITE PARIS X**

— **Françoise Escal**, Maître Assistante au Département d'Histoire de l'Art à l'Université Paris X assure un cours spécialement programmé pour l'Année Bach à Nanterre :

"Jean Sébastien Bach et la Société de son temps"

Madame Escal est aussi musicologue et auteur de deux importants ouvrages partiellement consacrés à Bach :

"Espaces sociaux Espaces musicaux" ed. Payot 79

"Le Compositeur et ses modèles" ed. Puf 84

— Un colloque sera organisé par l'Institut d'Allemand de Paris X en liaison avec le Département d'Histoire de l'Art, les 17-18-19 Avril à l'Université sur le thème :

"Jean Sébastien Bach et le modèle Versaillais"

Des enseignants, chercheurs, musicologues français et étrangers (notamment allemands) participeront à ce colloque interuniversitaire.

Les actes de ce colloque seront publiés par l'Université.

• **PARIS**

Nouvelles librairies musicales

— W.M. Musique, 62 Avenue Wagram, 75017 PARIS
Directeur William Pizon, pianiste et compositeur

— René Testore, 22 rue de Montreuil, 75011 PARIS

PETITES ANNONCES

VENDS 2 trompettes SELMER vernies TBE, RE mi b et SOL-FA. 3.500 francs. Tél. : (66) 52.58.15 H.B. - (66) 52.69.14 H.R.

VENDS clavecin Sperrhake 145. Etat neuf, 3 ans. Visible au Puy. Possible livrer (71) 05.22.25.

VENDS piano Pleyel, 1/4 queue. 1,5 m, 1922, acajou. Parfait état. 35 000 F. Visible au Puy (71) 05.22.25.

Prenez note

Adressez nous votre texte avant le 20 du mois. Il paraîtra dans les 2 numéros suivants de l'Education Musicale.

Toute commande sera accompagnée de son titre de paiement.

21,08 F (HT) + T.V.A. 18,6% soit 25 F la ligne de 40 signes et espaces pour les deux parutions.

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **Henri CAPELLE**
  17, avenue Clémenceau
  34500 **BEZIERS**
- **BORDEAUX MUSIQUE**
  13, Place Puy Paulin
  33000 **BORDEAUX**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 **ENGHIEN-LES-BAINS**
- **GLEVAREC**
  101, cours de la République
  76600 **LE HAVRE**
- **Librairie LE FURET**
  Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **Ets POFERL**
  18, avenue de Saxe
  69006 **LYON**
- **PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **BELLECOUR MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **SCOTTO**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **LE FURET DU NORD**
  59000 **MAUBEUGE**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  16, rue d'Italie
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  5, boulevard Victor Hugo
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **LOMBEZ MUSIQUE**
  4, place Roger Salengro
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICA**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**
- **LE FURET**
  19, rue de Quesnoy
  59000 **VALENCIENNES**
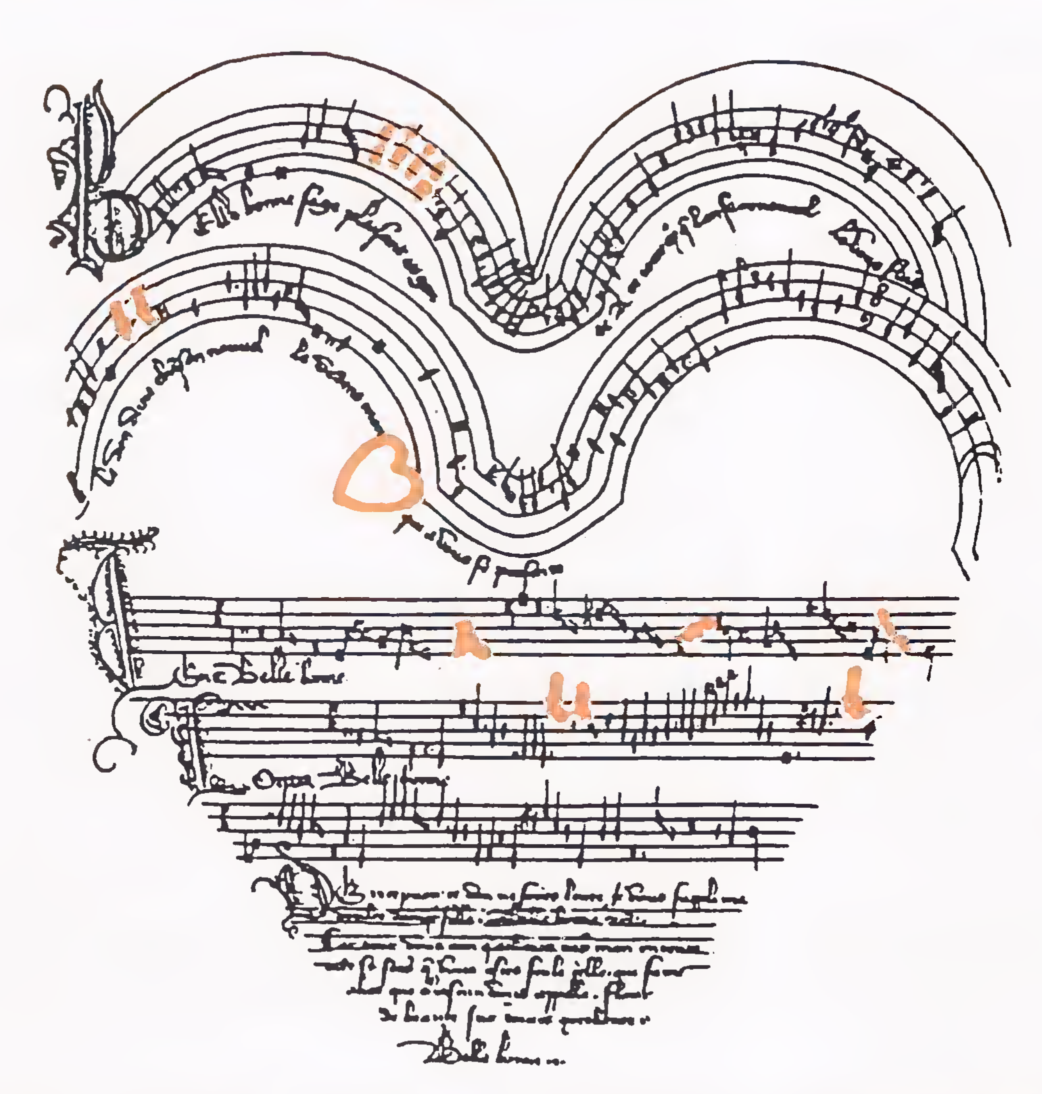
PARIS (par arrondissements)

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **PASDELOUP-MUSIQUE**
  89, boulevard St Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **Editions MAX ESCHIG**
  48, rue de Rome
  75008 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **Ets LEMOINE**
  17, rue Pigalle
  75009 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **René TESTORE**
  Librairie Musicale
  22, rue de Montreuil
  75011 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond Poincaré
  75116 PARIS
- **WM Musique**
  62, avenue de Wagram
  75017 PARIS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE.

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. 542.34.07

MUSICORA



5-10 MARS 1985
PARIS
GRAND-PALAIS

SALON INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE ANCIENNE ET CLASSIQUE.